أحمد رجب شلتوت

# العزلة ليست هي الوحدة

## قراءات

الكتاب: العزلة ليست هي الوحدة

الكاتب: أحمد رجب شلتوت

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية ( ناشرون)




٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

**http://www. bookapa.com** **E-mail: info@bookapa.com**



دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

شلتوت ، أحمد رجب
العزلة ليست هي الوحدة / أحمد رجب شلتوت
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٨٤ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٦ – ١٤٩ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٥١٨٥ / ٢٠٢١

# العزلة ليست هي الوحدة

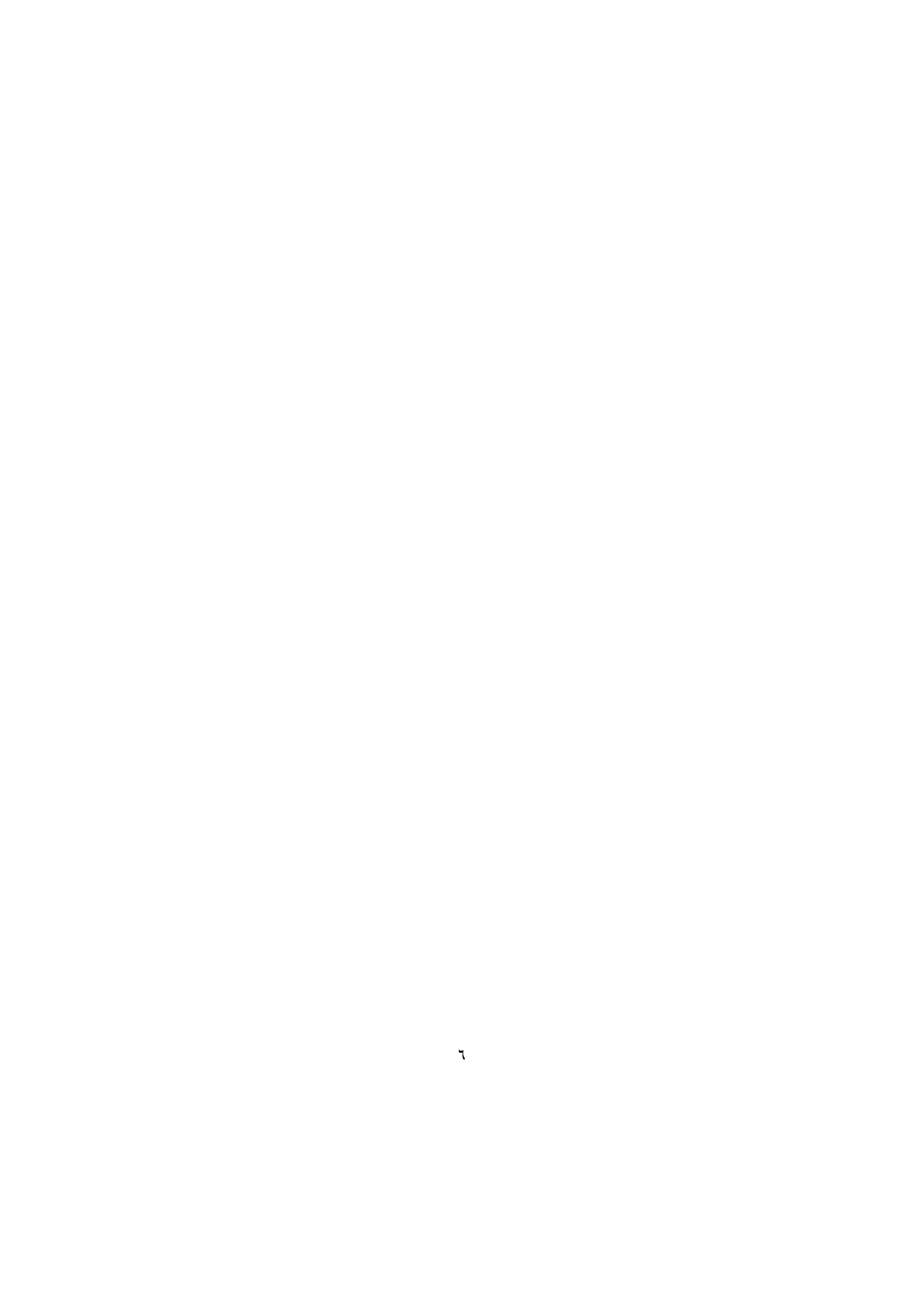




# إهداء

إليهم..

مُحَّد وشذى وأمهما



## على سبيل التقديم

يمثل وباء كورونا الذي يجتاح العالم ، الواقع المرير أو "الديستوبيا" في أنصع تجلياتها ، ففجأة وجدت البشرية نفسها في كابوس، طوفان عارم يجرفها باتجاه نهاية تبدو وكأنها حتمية، ولا نجاة منه إلا بإحكام العزلة، ويا لها من مفارقة، يمسك الفيروس بتلابيب البشر كلهم في شمال العالم وجنوبه، في شرقه وغربه، يجمعهم في قبضته، وفي نفس الوقت يجبرهم على العزلة، يُلزمهم بأن يحيا كل منهم بمفرده، دون أن يكون وحيدا، فالعزلة – حتى وإن لم تكن خيارًا شخصيًا – لا تعني الوحدة، إذ الوحدة شعور مؤلم، يعني افتقاد "الونس"، والحاجة إلى شريك، وأنك مقطوع عن الآخرين، أو رافض لهم أو مشغول عنهم، فالوحدة كما يقول أستاذ التاريخ الاجتماعي ديفيد فنسنت في دراسته "تاريخ العزلة"، هي "عزلة فاشلة".

فإن كنت في وحدتك مشغولا بالآخرين وممتلئا بمشاعرك الطيبة تجاههم فأنت لست من الوحيدين، بل أنت في عزلة ناجحة، وهنا أستحضر مقولة جان بول سارتر «"إذا كنت تشعر بالوحدة عندما تكون وحدك، فأنت إذن في صحبة سيئة"، أما إذا لم تكن الصحبة سيئة، فستشعر بمثل ما شعرت به فرجينيا وولف، وهو ما حاولت تحليله في مذكراتها بقولها "إنه شعور سماع العالم الحقيقي، تأخذني إليه الوحدة والصمت".

والعزلة قد تبدو سجنا بالنسبة للإنسان العادي، إذ تجسد له الحرمان في أجلى معانيه، أما إذا كان الإنسان المضطر إلى العزلة محبا للقراءة معتادا عليها فسيجد في سجنه متنفسا تتيحه الكتب، أما عزلة المبدع فهي ليست كذلك، تكون فرصة للانفراد بالذات، والحوار معها، وكما قال محمود درويش في "أثر الفراشة": "العزلة هي انتقاء نوع الأَلَم، والتدرّب على تصريف أفعال القلب بحريّة العصاميّ"...

أما بالنسبة لي فاستشعار الخطر الذي يمثله الوباء لا أراه كابوسا، كورونا قد تعني الموت، لكن أشياء أخرى غير الوباء تعنيه أيضا، ومن لم يمت بكورونا مات بسبب آخر،

الموت مآل كل حي، لذا فأنا أعيش حياة عادية إلا قليلا، فظروف الإعاقة الحركية التي تصاحبني منذ طفولتي وضعتني في حالة دائمة من العزلة، أو على الأقل حالة تشبهها، عايشتها، وتآلفت معها، وأحيانا أستعذبها، العزلة إذن ليست أمرا جديدا طرأ بالنسبة لي، ما استجد فقط مع الحظر هو عدم الذهاب إلى العمل، وخلو الذهن من مشاغل الوظيفة، وبالتالي زيادة الوقت المتاح للقراءة، ولملاحظة فزع المفزوعين، والذي قد يتخذ شكل الاستهانة وادعاء اللامبالاة.

كذلك أرجع لي فائض الوقت الأمل في العودة إلى مشروعات كتابة لم تكتمل، روايات لم تزل مبقورة البطن، تعاني وجع عدم الاكتمال وأتمنى لو تكتمل لتبرأ وأبرأ معها، قبل الحظر كنت أعاني من ضيق الوقت، بعده أصبحت معاناتي من وفرة الوقت، فمع القلق والترقب، وربما الإحباط لم تعد وفرة الوقت حلا، ربما الوقت المتاح فقط يجعل الزنزانة أكثر اتساعا، فيصبح الضيق تيها، وهكذا قد تظل الصفحات – التي شرعتها من أجل الكتابة – عذراء لم يمسسها قلم، وقد تبقى كذلك طويلا، لكن استمرار الحظر والعزلة، يجعلني أطيل من حواري مع الذات بالتأمل والمراجعة، ومع الآخرين بقراءة كتب تراكم بعضها على أرفف مكتبتي، وتراكم أغلبها في ملفات على حاسوبي، فقد اعتدت منذ سنوات على قراءة الكتب بصيغة بي دي إف، وهي الصيغة التي أصبحت صديقة حميمة للعزلة الناجحة، فلا أشعر بالوحدة.

ما تحويه الصفحات التالية من قراءات تمثل – في أغلبها – بعض ثمار العزلة التي أعتبرها ناجحة إلى حد ما، وقد ضممتها معا ليكون الحوار مع الذات حوارًا مع الكتب، ثم حديثا إلى القارىء.

أحمد رجب شلتوت

## الكاتب يتيماً.. عن ازدواجات اللغة والهوية

يحكي الجاحظ في "البيان والتبيين" عن رجل يدعى "موسى بن سيار الأسواري" كان يعتبره من أعاجيب الدنيا، فقد كان يتقن العربية والفارسية، وكان يجلس في مجلسه "فتقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يحول وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية، فلا يُدرى بأي لسان هو أبين".

ويفسر الجاحظ تعجبه بقوله "اللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها". ويعود الجاحظ لمعالجة نفس الفكرة في مقدمة موسوعته الكبرى "الحيوان" حين يشير إلى ترجمان الفلسفة اليونانية بأنه "متى وجدناه قد تكلم بلسانين، علمنا أنه أدخل الضيم عليهما،لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها".

ولعل الهنود الحمر كانوا يقصدون ذات المعنى حينما وصفوا الرجل الأبيض بأنه "شاحب الوجه مفلوق اللسان"، فبشرته شاحبة ولسانه يتحدث لغته ولغة الهندي الأحمر، فهو الخبيث مفلوق اللسان، بينما الهندي صاحب اللسان الواحد لا يكذب.

أما سيوران فيرى أن استبدال اللغة بالنسبة للكاتب بمثابة كتابة رسالة غرامية باستخدام القاموس. فاللغة باعتبارها وسيلة للتفكير، وأداة للتعبير عن المشاعر، يكون استخدامها تلقائيا في حالة اللغة الأم، ومفتعلا إذا تحدث باللغة الثانية، التي يراها عبد الفتاح كيليطو عقابا، يشبه عقاب أبو البشر آدم حينما طُرد من الجنة، ويشير إلى ما ذهب إليه المعري في رسالة الغفران من أن آدم كان يتحدث العربية في

الجنة، فلما هبط إلى الأرض نسيها وأخذ يتكلم السريانية، وهكذا ربط المعري تغيير المكان بفقدان لغة واكتساب أخرى، واقترن عند كيليطو عقاب الطرد من الفردوس بفقدان اللغة الأم، وبالتالي ازدواج اللغة.

## اللغة وطنًا

يحدد العلماء وظائف عدة للغة، أولها التواصل مع الغير، وأهمها أنها وسيلة لفهم العالم وتمثله في الأذهان، فبقدر تعدد اللغات تتعدد تمثلاتنا للوجود. فاللغة تشكل القانون الأول الذي يفرض نفسه على الأفراد داخل المجتمع عبر عملية التنشئة الاجتماعية التي تقوده إلى الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، وعبر اللغة والثقافة معا يتبادل الخضوع للقانون مقابل الحصول على الهوية، في إطار علاقة الجزء بالكل.

ويرى همبولت أن الاختلافات القائمة بين اللغات ليست مجرد اختلافات صوتية بل إنها تنطوي على اختلافات في فهم وتفسير العالم من قبل المتكلمين بكل لغة"، ويذهب سيمانس إلى أن اللغة تولد الهوية، لأنها تجرد عالم التجربة إلى كلمات، والالتقاء باللغة يجعلنا نتعالى عن التجربة الآنية، ما يمكننا من تشكيل تصور للذات، فالهوية مسألة لغوية بالأساس، والمنظومة اللغوية بمثابة البيت للإنسان، فيها ينظم أموره ويحتفظ برموزه وأسراره، وبها يدرك العالم، لذلك قال البير كامي "نعم لي وطن هو اللغة الفرنسية".

لم يكن كامي يعاني ازدواج اللغة إذ أن نشأته في الجزائر لم تكسبه لغة أخرى، فلم ينشأ مفلوق اللسان، على العكس من جوزيف كونراد، وهو بولندي ورث اللغة البولندية ثم تعلم الفرنسية والإنجليزية، لكنه أبدع بالإنجليزية وحدها، لم يكن اختياره لها متعمدا، وقد اعترف بذلك في قوله "لدي شعور غريب وبالغ القوة أن الإنكليزية كانت جزءًا موروثًا من ذاتي. ولم تكن الإنكليزية بالنسبة لي قرارًا ولا اختيارًا. ولم ترد حكاية الاختيار وسطحيتها في ذهني أبدًا. كما أنني لم أقرر تبنيها.

لقد كان هناك فعلًا حدثُ تبني، ولكن عبقرية اللغة هي ما تبناني، لقد أخذتْ بيدي مباشرة بعد مرحلة التمتمة الأولى وجعلتني ابنًا لها بشكل كامل، حتى كأن أمثالها وحكمتها كان لها مفعول مباشر على مزاجي، وتشكيل شخصيتي"، كان كونراد يدرك أن علاقته بالإنجليزية تختلف عن علاقة أبنائها بها؛ لكنه رأي أن حميميته معها لا تقل عنهم فأضاف: "كانت مسألة اكتشاف وليست مسألة وراثة؛ فالشعور بالنقص في علاقتي بالإنجليزية بصفتي لستُ ابنا لها بسط أمامي شعورًا خالدًا بالواجب أن أعمل لأستمر في استحقاقي لهذه الثروة، وكل ما يمكنني قوله هو إنني لم أكن لأكتب أبدًا إن لم أكتب بالإنكليزية".

## درس السرد

الحقيقة أن الإنسان بوسعه أن يتقن أكثر من لغة، لكن لا يستطيع أن يبدع بها جميعا، فهو لا يختار بإرادته اللغة التي يفكر ويكتب بها. واللغات ليست محايدة، فهي تحضر بمعيَّة حمولاتها التاريخية لكن عدم حياد الناس في ممارساتهم اللغوية يضيف لما تحمله اللغة معان أخرى. فالناطقون بأكثر من لغة قد يمارسون ما يُسمى بالخيارات المتعمدة بمعنى أنهم يقومون أثناء كلامهم باستخدام اللغة لبيان موقفهم من شيء معين. و دائما هناك لحظة لغياب لغةٍ وحضور أخرى؛ ثمة ثنائية مسكونة بالتشظي غالبا، وقد أثبتت الدراسات أن من يتحدثون عدة لغات لديهم شخصيات متعددة، فاستخدام لغة بعينها يحرك جزءا من شخصية الإنسان، وليس الشخصية بأكملها.

وقد تتعدد اللغات لكن الهويات لا تتعدد بل تلتبس، وهذا ما يكشف عنه السرد بجلاء لا تستطيعه الدراسات اللغوية ولا النفسية، فالسرد يعطى شكلا ومعنى لحياة الإنسان، ودراسته تساعد على فهمنا لانعطافات هوية الإنسان وتحولاتها. خصوصا عبر تناوله للذاكرة وللسيرة الذاتية، وفي هذا الشأن قد نتعلم من كتّاب الرواية ما لا يمكن أن نتعلمه من علماء اللغة. وهنا تشير الأمريكية "ويندي ليسير"

في كتابها "عبقرية اللغة" إلى أن علامات اللغة الأم قد لا تكون صريحةً أحيانا؛ عندها يجب "أن تقتربَ أكثر، وأن تنصت للصوت الرقيق لتدرك مواطن تأثير اللغة الأم على اللغة الجديدة. روح الدعابة، والسجع، والتركيز على الزمان والمكان، والميل إلى الحكاية أو إلى التحليل، وبناء الحكاية على صوت المتكلم، وغيرها؛ أدواتٌ قد يحملها الكاتب من لغته الأم إلى الإنكليزية".

وترى ويندي ليسير أن مسألة اللغة الأم ليست لسانية أو أدبية فحسب، بل هي مسألة تمسُّ حياة الناس وشعورهم تجاهها. ولأن هذه الحياة تضمنت انتقالًا، قد يكون قسريًا في غالب الأحيان، من بلاد إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى، فإن قصتها ستحكي لنا عما هو أكبر وأوسع أفقًا من القضايا التاريخية والسياسية التي تزامنت معها.

## الكاتب يتيما

تكشف شهادات الروائيين ثنائيي اللغة عن وعيهم العميق بآثار الصراع بين اللغة الأم التي توارثوها، وبين اللغة المكتسبة التي يبدعون بها، وهو صراع أنتج شعورا بالخيبة والانكسار لدى البعض منهم، وبالتشظي والانقسام لدى البعض الآخر، وقد شبهها " لويس بيجلي" ــ وهو روائي أمريكي من أصل بولندي ــ بحالة اليتم، فقد هاجر مع أسرته من بولندا وهو في الثالثة عشرة من العمر ولم يكن يعرف الإنجليزية، تعلمها في المنفى وكتب بها ، لكن ظل مرتبطا بالبولندية اللغة الأم، يتحدث بها في البيت، يقول إن استخدامه للبولندية كان فطريا، وكان يتحدث بها حتى في كوابيسه، ورغم أنه تعلم وعاش أغلب عمره في الولايات المتحدة، وظل يتحدث ويكتب لأكثر من نصف قرن بالإنجليزية إلا أنه يصفها بأنها تشبه جثة في ثياب أنيقة. فهو يكتبها بصعوبة وبطء ودائما ما يشطب ويعيد الكتابة لأن لغة روحه مازالت بولندية.

أما الروائية الأمريكية ذات الأصول الصينية "أيمي تان" فترى في التعدد اللغوي انشطارا للذات، وتتساءل أي من اللغتين شكلها: هل الإنجليزية المكتسبة أم اللغة الأم الصينية؟ وتوضح أن المقارنات بين اللغات دائمًا ما تجعل إحدى اللغتين معيارية ومحدّدة للمنطق والتعبير الذي يُحتكم إليه؛ وبالتالي تصبح اللغة الأخرى محل اتهام وقصور.

ويقول نيكولاس باباندريو، وهو يوناني يكتب بالإنجليزية "أن ينشأ المرء ثنائي اللغة يعني أن ينشأ بمعية ثقافتين مختلفتين، وربما هويتين متعارضتين. لكنه يعتبر ذلك كنزا، فالإنجليزية التي اكتسبها بعد الهجرة أصبحت بابا يُفتح على كل ما لم يكتشفه بعد من تضاريس اليونان التي في مخيلته، وهي بلد طفولته التي يحملها في ذاكرته. بينما تصف الروائية الأمريكية_ الهندية، "بهارتي موكرجي" اللغة البنغالية بأنها الموعودة والموءودة معاً، فهي لغة "الجوع والفقر" كما يسميها العاملون في هيئات الإغاثة الدولية، لكنها تراها لغة المشاعر واللهفة، وتصفها بأنها أكثر لغات العالم تعبيرا وخيالا وذكاء، وتذكر "موكرجي" أنها ورثت لسانا يحمل متناقضات ومفارقات كثيرة، فقد لازمتها – حتى وهي تكتب رواياتها بالإنجليزية – قدرة المفردات البنغالية على حمل المعاني المتضادة. وعن تأثير الازدواج اللغوي تقول: "تعيشُ شخصيتان داخل كلّ إنسانٍ كان قد تبنى لغةً ثانيةً، وكما هو الحال في كلّ واقعةٍ للتبني هناك ما يُضاف وهناك ما يُفقد. وهناك ولادة ناتجة عن الحاجة والخيبة سويًا"، وقد أسفرت هذه الولادة عن لغة جديدة هي الأمريكية كلهجة منحرفة عن الإنجليزية التي تعلمتها كمعيار للغة الصواب، وبحسب تعبيرها كان ذوبان لغتها الأم هو ما صنع الكيكة، وكان هو طريق العودة وفي ذات الوقت طريق المضي قدما نحو فقدان الذات.

## لماذا أوصانا جلال أمين باستعادة جورج أورويل؟

لم يكن المفكر الراحل جلال أمين ( ١٩٣٥ – ٢٥ سبتمبر ٢٠١٨) مجرد باحث في علم الاجتماع الاقتصادي، بل كان مثقفا موسوعيا ملتزما، مهموما بالناس وقضاياهم، لذلك وصلت كتبه الأربعون إلى القارىء العام الذي قصده الراحل في كل ما كتب، منبها إياه أن ظواهر الأمور غير بواطنها، فكشف بكتابه "ماذا حدث للمصريين" تحولات وتشوهات الشخصية المصرية في الربع الأخير من القرن العشرين، وبنفس المنهج تناول العولمة مبينا أنها لا تعني إلا الهيمنة، كما كشف النقاب عن "خرافة التقدم" و أبان حقيقة "التنوير الزائف"، وهو في آخر كتبه "تجديد جورج أورويل.. أو ماذا حدث للعالم منذ ١٩٥٠" (دار الكرمة – القاهرة ) يؤكد على نفس الدرس من خلال استعادته لسيرة وفكر صاحب مزرعة الحيوانات. وأوضح جلال أمين هدفه من الدعوة إلى تجديد جورج أورويل بأنه "تتبع ما جدَّ من تطورات في طبقة الممسكين بالسلطة الذين يمارسون القهر في العالم، والأسباب التي أدت إلى هذه التطورات، ونوع الرسائل التي يرسلها أصحاب السلطة الجُدد إلى الناس من قبيل غسيل المخ. فإن ما طرأ من تطور لا يقتصر على أساليب الكذب، بل يطال أيضًا مضمون الكلام الكاذب، كما يظهر كيف أن القهر النفسي، بإثارة الشهوات والرغبات التي يَصْعُب أو يستحيل إشباعها، حلّ محل الحرمان من الأجر العادل والتعذيب المادي، وكيف تغيّرت، تبعًا لذلك طبيعة شعور المرء بالاغتراب، وما ضاع منه وما تبقى له من وسائل لمقاومة الأنواع المختلفة من القهر".

تعامل أغلب قراء جورج أورويل مع روايته "١٩٨٤" على أنها مساهمة منه في الحرب الباردة بين المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي، وحجتهم أنه كتبها عند اندلاع تلك المواجهة في عامي ١٩٤٨ و ١٩٤٩، لكن البعض قرأها هي ومجمل كتابات أورويل على نحو آخر، فأورويل الذي كان متعاطفا بطريقته مع الاشتراكية لن ينشر كتابا ينتصر لخصمها اللدود في الحرب الباردة، ورأوا أن الكتاب في الأساس يقدم تصويرا لما يتعرض له الفرد من قهر فى العصر التكنولوجى الحديث، وأعلن رفضه لهذا القهر، سواء مارسه نظام شيوعي أو نظام ليبرالي، وكما قال المفكر الراحل دكتور جلال أمين في كتابه أن "كراهية أورويل كانت منصبه على نظام – أيا كان لونه الايديولوجي – لا يجد الفرد مهربا من استبعاد التكنولوجيا الحديثة هذه التكنولوجيا الحديثة تتمثل ليس فقط فيما لدى أصحاب السلطة من أسلحة وسجون ومعتقلات بل وما لديها من وسائل التجسس والتنصت وغسيل المخ، وكلها وسائل كانت ولا تزال متاحة للدولة الاشتراكية والدولة الرأسمالية على السواء". أراد أورويل بالرواية أن يطلق تحذيرا لما قد يحدث في قادم الأيام والسنين – بل ما كان واثقا من أن المستقبل سيأتى به – ما لم ينتبه الناس إلى حقيقة من الأمر قبل فوات الأوان. لهذا قام أورويل عندما اختار عنوانا للرواية، أن يقلب الرقم الدال على سنة الكتابة، وكان ذلك في عام ١٩٤٨، فجعلها ١٩٨٤، مجرد رقم دال على سنة تبعد بنحو ثلث قرن عن الوقت الذى كان يكتب فيه، لكن هذا الرقم لا قيمة له فى حد ذاته فأورويل لم يقصد به أكثر من الدلالة على المستقبل.

ويرى جلال امين أن الخوف الذى كان يسيطر على أورويل لم يكن مجرد هواجس انتابت كاتب ملتزم مهموم بالإنسان وحريته، بل كان نابعا عن إدراك

حقيقي لخطر مؤكد قادم، فها نحن بعد مرور سبعون عاما على صدور الرواية لأول مرة، نجد أمثلة فى مختلف بلاد العالم أيا كانت الايديولوجية التى تتبناها، على زيادة تضاؤل الفرد تجاه اصحاب السلطة، نتيجة لزيادة ما بين أصحاب السلطة من وسائل التكنولوجيا الحديثة، وعلى زيادة حجم الاكاذيب التى تقدم للإنسان المعاصر على أنها حقيقة، وتضاؤل قدرته على المقاومة، يوما بعد يوم، ليس فقط قدرته على تحدى أوامر السلطة ومعارضتها، بل على التمييز بين الكذب والصدق فيما يقال له عن طريق وسائل الاعلام، فبطل الرواية يكتب فى مذكراته "إنى أحافظ على التراث الانسانى وأحميه ليس بالضرورة عن طريق إسماع صوتي، بل فقط بنجاحى فى أن أحتفظ بقواى العقلية" ويكتب مرة أخرى "إذا ضاعت الذاكرة، والسجلات قد تم تزيينها فما الذى يمكن أن يدحض ادعاء الحزب بأنه قد رفع مستوى المعيشة؟". هنا يرى جلال أمين أن أورويل بروايته تلك يعلمنا "أن ظواهر الأمور غير بواطنها، وأن مايقال لنا كثيرا ما يكون عكس الحقيقة بالضبط، علينا فقط أن ننتبه إلى أن الحقيقة تتغير من عصر لعصر، وكذلك مايقال لنا".

### رغم اختلاف العصور

كان أورويل يعيش "عصر الدولة القومية" وفيه كانت وسائل القهر شبكات التجسس والمخابرات والسجون وأدوات التعذيب، والقاهر الأعظم هو "الأخ الأكبر"، الذى لاتكف وسائل الإعلام عن ذكر اسمه والتسبيح بحمده، والحروب كانت تشن من دولة أو مجموعة من الدول ضد دولة، وتجرى تعبئة الناس للحرب بشعارات الوطنية والولاء للوطن. أما الآن ونحن نعيش "عصر العولمة" وما شهده من تراجع لسلطة الدولة لصالح الشركات العملاقة متعددة أو متعدية الجنسيات، بعد أن أصبح من الممكن لهذه الشركات ولوسائل الاعلام والاتصالات القفز فوق الحدود الفاصلة بين الدول، مما قوى الشعور بالولاء للشركة على حساب الولاء

للدولة، مما يحتم تغيير أسلوب الخطاب المستخدم فى غسيل العقول، من استخدام شعارات القومية والولاء للوطن إلى شعار "مكافحة الإرهاب" مثلا. هكذا تغيرت فكرة الوطن، وغامت صورة العدو، هنا يمكن أن ينسحب الموقف الرافض للديكتاتوريات كلها إلى رفض سيطرة التكنولوجيا الحديثة على الإنسان بدلا من تسخيرها لمنفعته وسعادته، وهي الفكرة التي نادي بها جورج أورويل في روايته الغير منشورة " الصعود لاستنشاق الهواء". حيث عبر عن شعور الإنسان بفقدان القدرة على تشكيل مصيره، وسيطرة قوة مركزية عليه، لهذا جاء استدعاء أورويل نتيجة انتشار غسل المخ بعد فرض العولمة، أو بشكل أعم الفرد فى مواجهة التكنولوجيا.

## "سجون نختار أن نحيا فيها" ..كتاب ينحاز للفرد

"سجون نختار أن نحيا فيها" هو عنوان سلسلة المحاضرات خماسية الحلقات، التي ألقتها الروائية البريطانية الحائزة على جائزة نوبل في الآداب، ضمن سلسلة محاضرات ماسي التي تنظمها هيئة الإذاعة الكندية، وتحمل اسم "فنسنت ماسي" الحاكم العام السابق لكندا، والمحاضرات الخمس التي ألقتها دوريس ليسنج في عام ١٩٨٥، صدرت في حينها في كتاب، نقلته مؤخرا إلى العربية المترجمة المصرية "سهير صبري"، في طبعة صدرت في القاهرة ٢٠١٩، بالتعاون بين المركز القومي للترجمة ودار العين للنشر.

تُصدر ليسنج كتابها الذي يقع في ١٠٤ صفحات بمقولة للكاتب الأمريكي "أوليفر وندل هولمز" يقول فيها "سمة الإنسان المتحضر أن يتشكك في مسلماته الأولى"، فتلك السمة التي يراها هولمز، شكلت الهاجس الذي دفع ليسنج لكتابة محاضراتها، فتسائلت " إلى أي مدى يهيمن علينا ماضينا الهمجي، كأفراد وكجماعات؟، وهي ترى أننا كأفراد وكأمم نجمع عن أنفسنا معلومات أكبر من قدرتنا على استيعابها، فلا نيتطيع أن نستخدمها لتحسين حياتنا، ولذلك لا نشغل أنفسنا صورتنا التي ستبدو للقادمين من بعدنا، بينما ليسنج تحاول أن تدعم تلك "العين الأخرى" التي يمكن أن نلجأ إليها للحكم على أنفسنا، وهي تعتبر أن الأدب مثله مثل الأنثروبولوجيا يمكن أن يشكل تلك العين الأخرى، "فهو يُعلق على الحالة الإنسانية، ويفهم تطور الشعوب".

ودوريس ليسنج تعتبر الأدب والتاريخ فرعان للذاكرة الإنسانية، فمن يقرأ التاريخ يدرك أن القناعات القوية في قرن ما عادة ما تبدو في القرن التالي عجيبة أو

سخيفة، أما الأدب فهو يمكننا من رؤية أنفسنا كما يرانا الآخرون. وخلاصة ما تقوله ليسنج في المحاضرة الأولى أن المرء لا يجب عليه الاستسلام لفكرة أنه على صواب دائما، ففي غضون جيلين ستصبح طريقة تفكيره إما مدعاة للسخرية بدرجة ما، أو بالية تماما بفعل التطور الذي لا يتوقف.

### غسيل الأدمغة

ترى دوريس ليسينج أن ما نعيشه في أي عصر هو وقع العواطف الجماعية والظروف الاجتماعية علينا، هذه العواطف الجماعية لا تعرف الثبات، فهي تتغير بفعل التطور، وبالتالي يتطور البشر، لكنهم في بعض اللحظات يرتدون إلى البدائية، كما في أوقات الحروب، فيرتد البشر إلى نوع همجي من الماضي السحيق يبيح لهم أن يكونوا وحشيين، وتذكر أن كل من عاش حربا ينتابه شعور بالانتشاء غير المعترف به في بادىء الأمر، ثم يقوى بحيث لا يمكن تجاهله، وهو يصدر من جزء في مخ الإنسان ومن الخبرة الإنسانية أقدم من ذلك الجزء المهذب العاقل الذي يدين الحرب، وتذكر الكاتبة أنها عقب الحرب بين البيض والسود في زيمبابوي، التقت بعدد كبير ممن شاركوا في الحرب التي استمرت لسبع سنوات، وتقول أن الأمر المروع أنها اكتشفت أن المقاتلين الفعليين من كلا الجانبين قد استمتعوا بالحرب.

والكاتبة تُرجع ذلك الشعور، والانصياع المحموم لأوامر القادة بالقتال إلى طقوس التضحية وإلى آلاف السنين من قيام الكهنة بشق حلوق الحيوانات والبشر إرضاء لآلهة وحشية. والحرب توفر مناخا مثاليا للاستقطاب، فيصبح المشاركين فيها كالمنومين مغناطيسيا، ويصبحون جزءا من جنون جماعي جسيم، فتصبح الحقيقة هي الضحية الأولى في زمن الحرب، فكل فريق من المتحاربين يلقى بالاتهامات على الطرف الآخر، وتجد الاتهامات من يرفضها تماما أو من يصدقها دون تمحيص، بينما يقع البعض في حيرة نتيجة وجود حلقة مفقودة هي تقنيلت غسيل الدماغ،

وهي التقنيات التي أجرت الولايات المتحدة عليها بحوثا مكثفة عقب حربها في كوريا، فقد وجدت جنودها يعترفون بجرائم لم يرتكبوها بسبب ممارسة الكوريين لأساليب غسيل الدماغ عليهم، ولهذه الأساليب ثلاث ركائز رئيسية أولها التوتر الذي يعقبه استرخاء، وتستخدم مثلا عند استجواب المسجونين حين يتناوب المحقق معهم في استخدام أساليب الشدة واللين، والركيزة الثانية هي التكرار، ويليها استخدام الشعارات، وهي عمليات يستسلم الكثيرين لها لا إراديا فيصبحون أسرى لملاك الحقيقة المطلقة.

والخلاصة أن المعلومات التي تتوافر لدينا عن أنفسنا، كأفراد وجماعات، يستخدمها بوعي خبراء توظفهم كل حكومات العالم لإدارة رعاياها، واستخدام التكنولوجيا الحديثة في هذا الاتجاه يؤدي إلى نتائج غير متوقعة، لدرجة أن الجنود يتم إفقادهم حساسيتهم بتعريضهم عمدا إلى درجة من الوحشية تفقدهم تدريجيا قدرتهم على رؤية خصومهم كبشر، وهذه العملية محكمة، ويعرف المدربون فيها كيف يصلون بجنودهم إلى درجة القتل دون أي مشاعر.

### عقل الجماعة

تقصد ليسينج بعقل الجماعة سيطرة ثقافة القطيع، أي وجود مناخ عام ما يؤثر على أفكار الأفراد عن أنفسهم، وتدلل على ذلك بالتوقف عند واقعة من سيرتها الذاتية، تحكي الكاتبة: "كتبت كتابين تحت اسم غير اسمي هو جين سومرز. وأرسلتهما للناشر كما لو كانا لكاتبة مغمورة.. قمت بذلك بدافع الفضول والرغبة في إلقاء الضوء على جوانب معينة من آلة النشر.. والآلات التي تحكم كتابة التحليلات النقدية. رفض ناشراي الاثنان الأساسيان الكتاب الأول.. وهو رواية بعنوان "مذكرات جارة طيبة".. وقبله ناشر ثالث.. أُرسلت الكتاب عمدا إلى جميع من يعدون أنفسهم خبراء في أعمالي.. ولكنهم لم يتعرفوا عليَّ فيه.. أخيراً كُتب عن

الرواية كما يكتب عن معظم الروايات الجديدة.. بإيجاز وغالبا بتفضل وتعالٍ... أدهش القليلين الذين كانوا على دراية بالسر لأن أحداً لم يخمن الأمر.. كتبت الكتاب الثاني بعنوان "إن استطاع الكبار".. وبالمثل لم يخمن أحد ظل من يعرفون القصة يرددون لي "كيف يمكن ألا يخمن أحد؟ لو أني أعلم لكنت خمنت على الفور". لا أدري.. ربما.. وربما أننا جميعاً نعتمد على أسماء العلامات التجارية والتغليف أكثر مما نظن أنفسنا... على أي حال ظهر الكتابان بعد ذلك في فرنسا ودول إسكندنافية بعنوان "مذكرات جين سومرز" وتحت اسمي. ليلاقي رواجا.

وأخيرا فدوريس ليسينج ترصد في المحاضرات الخمسة المكونة للكتاب كافة طرق سيطرة الجماعة على الفرد، فيعيش مختارا داخل سجن، وللمفارقة يظن نفسه حرا، وهكذا تضع مفهوما منفتحا حول مكان الفرد في مجتمع العصر الحديث. وتستعين بالتاريخ للتحذير من مخاطر الاستسلام للانفعال الجماعي والفاشية الملازمة لل تفكير الجماعي. وتؤكد على انحيازها الدائم للإنسان الفرد مؤكدة على ضرورة وجود مسافة أمان موضوعية تبعد الفرد عن الأحداث والمجتمع.

## التفاحة الذهبية تليق بالمبدعات المضطهدات

جاء فوز البولندية أولجا توكارتشوك بجائزة نوبل في الآداب عن سنة ٢٠١٨ المؤجّلة، ليثير مجددا مسألة منح الجوائز على أساس جندري، أي مرتبط بجنس الفائز، فالمرأة شبه غائبة عن جوائز نوبل بشكل عام وليس الأدب فقط.

وقد أعلن السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية ماتس مالم، أن أولجا توكارتشوك حصلت على الجائزة عن "خيالها السردي وشغفها الموسوعي الذي يقدّم تجاوز الحدود كشكلٍ من أشكال الحياة".

وترجع شهرتها ككاتبة رواية إلى روايتها "كتب يعقوب"، وفيها تتناول شخصية يعقوب فرانك، وهو الرجّل ادّعى النبوءة بينما ادّعى أتباعه أنّه مسكونٌ بالروح القدس. ورغم فوز أولجا توكارتشوك بكبريات الجوائز الأدبية في أوروبا والعالم وترجمة أعمالها إلى أكثر من خمسة وعشرين لغة إلا أنها لم تزل مجهولة عربيا، ولم يتصد أي من مترجمينا بعد لنقل واحدة من رواياتها الثمانية إلى اللغة العربية. وبفضل هذه الروايات أصبحت هي المرأة الخامسة عشر التي تحوز نوبل الآداب، وبعد تسعين عاما من فوز السويدية سلمى لاجيرلوف كأول امرأة تحظى بنوبل.

### تحيز ذكوري

وكانت مسألة ندرة الفائزات بنوبل هي التي التقطها الكاتب المصري "خالد غازي" وانطلق منها في كتابه "التفاحة الذهبية.. نساء نوبل الفائزات في الآداب" (وكالة الصحافة العربية – القاهرة) ، وفيه يتناول سير حياة أربعة عشر فائزة سبقن البولندية أولجا توكارتشوك.

في تقديمه للكتاب يشير الكاتب إلى أن النساء مازلن يواجهن تحيزا ذكوريا، وقد تجلى ذلك في جائزة نوبل بفروعها المختلفة، فعدد الفائزات بها لا يقارن بعدد

الرجال، وكنوع من الرفض لهذا التحيز يأتي هذا الكتاب عن النساء الفائزات بالجائزة الأهم، شارحا مقدار معاناتهن، وموضحا كيفية تحويلهن النكبات التي مررن بها إلى وسيلة للإنجاز.

ويكشف الكتاب النقاب عن تفاصيل مهمة في حياة هؤلاء المبدعات اللاتي قررن الدخول في غمار المغامرة والتجربة المغايرة التي تتيح لكل منهن التحاما مع جزء من تاريخ البشرية في مختلف أزماته. ثم يتسائل:"هل ثمة عوامل وسمات مشتركة تجعل من نساء نوبل يقفن بدرجة واحدة تحت مظلة محددة من حيث اصطفافهن وفق معيار تميز الأداء الإبداعي؟ ".

## حبات العقد

قدم الدكتور خالد غازي سير الكاتبات الفائزات من خلال ما يمكن وصفه بالمقال القصصي، وفيه قام بسرد مواقف تضيىء جوهر الشخصية التي يتناولها، فمثلا سلمى لاجيرلوف، الملقبة بملكة الأدب السويدي تقول: "حينما أكتب أعيش في وحدة كبيرة وعليّ أن أختار بين عيشي لوحدي ووحدتي ومن ثم انطلاق القلم أو أن أكون بين الآخرين فلا أسطر شيئا".

أما الإيطالية جراتسيا ديليدا، فترجع معاناتها إلى حرمانها من إكمال تعليمها، لإذ أن تقاليد مجتمعها في جزيرة سردينيا الإيطالية لم تكن تسمح بتعليم الفتيات، وقد قاومت حرمانها من التعليم بالقراءة، وقد صورت في رواياتها معاناة الناس من تسلط القساوسة، وضغط التقاليد السائدة في المجتمع، اتجهت ديليدا رفضا للقيم الأخلاقية التي كانت سائدة في طبقتها الاجتماعية، وقد تجلت معاناتها في روايتها "الأم" التي تعبر عن أزمة نفسية تعاني منها البطلة، فديليدا، _ وبحسب الكتاب _ "دائما ما ترى الطيور في السماء تحلق دون قيود، لذا أرادت أن تكون مثلها طائرة وهائمة في سماء الفكر والثقافة"، لذا فإن شخصيات رواياتها غالبا ما تتمرد على

التقاليد البالية، وتحاول الهروب من واقعها الاجتماعي".

وسيجريد آندسيتلا، ثالث الفائزات بنوبل للآداب، تؤمن بأن "حلم الطفولة هو ما يصنع منا أشخاصا قساة القلوب، أو يجعل منا ملائكة نقية تعيش على الأرض كي تعمرها وتنشر فيها الخير"، وهكذا تتواصل سير الفائزات، كحبات عقد خيطه الرابط هو المعاناة، وكانت معاناة الأميركية بيرل بك مزدوجة، فهي ابنة لقس بروتستانتي متشدد، عمل مبشرا في الصين، فانتقل بأسرته إلى هناك، فتعيش طفولة مزدوجة الألم فهي مغتربة من ناحية وحزينة قلقة من ناحية أخرى، إذ فقدت أربعة من أشقائها بسبب وباء الكوليرا الذي استشرى في الصين وقتها. وكانت نادين جورديمر أيضا ابنة لقس كاثوليكي ينحدر من أصول ليتوانية بينما أمها بريطانية الأصل، أما التشيلية غابرييلا ميسترال وهي أول شاعرة تفوز بنوبل فحُرمت من أبيها وهي ابنة ثلاث سنوات، وبعدها كان الفقر رفيقا لها، وهكذا ذقن مرارات الفقر أو اليتم أو المرض، وعانين من الاضطهاد أو التفرقة العنصرية أو الحرب، لكنهن نجحن في تحقيق أحلامهن، وتخطين الصعاب.

## مقاومة التمييز

إذا كانت نادين جورديمر قد فازت بالجائزة لنضالها الطويل ضد التفرقة العنصرية في بلدها، فإن فوز توني موريسون بعدها بعامين جاء تأكيدا للمعنى ذاته، ففي رواياتها تصور موريسون النسوة الزنجيات عبر ثلاثة أجيال، الأول عاش سنوات العبودية، أما بنات الجيل الثاني فيحاولن صناعة هوية ثقافية واجتماعية خاصة مثل موسيقى الجاز، وبنات الجيل الثالث أكثر تحررًا، لكنهن أكثر معاناة، لذا فرغم أن الماضي بالغ القسوة إلا أنه أكثر رحمة من الواقع الراهن، وعليه فإن روايات الكاتبة مليئة بالحنين إلى سنوات العشرينيات.

بعدها جاءت النمسوية ألفريدي يلينيك، ليتسبب فوزها في تقديم كنوت

أهنلوند وهو أحد أعضاء الأكاديمية السويدية استقالته، وتلتها البريطانية دوريس ليسينج، وهي الأكبر عمراً بين الفائزات، بعدها فازت الألمانية المولودة في رومانيا، هيرتا مولر، وبحسب الكتاب فإن أعمالها تدعو إلى مقاومة الظلم والديكتاتورية، فلا حب ولا مشاعر عاطفية، بل حزن غير مدرَك لشخصياتها، وسرد لقصص بشر عانوا من الظلم والطغيان، أما الكندية أليس مونرو فكتبت معظم أعمالها حول النساء، لكنها لم تزعم أنها مناضلة من أجل حقوقهن، وإن أقرت بأنها "نسوية"، "لأنني نشأت في جزء من كندا تكتب فيه النساء بشكل أسهل من الرجال. وآخر الحاصلات على التفاحة الذهبية من بين الذين تناولهن الكتاب، فهي البيلاروسية سفيتلانا أليكسيفيش والتي كرست قلمها للتنديد بالحروب ومآسيها وحزن الأمهات، فكتبت في روايتها "فتيان الزنك" الحروب مهلكة، وليس هناك حزن يعلو الحزن الذي يتملك أما عندما يصلها خبر مقتل ابنها في حرب ظالمة لا يكون لمقتله فيها معنى ومنطق.

### التفاحة الخامسة عشرة

إذا كانت فصول كتاب الدكتور خالد غازي "التفاحة الذهبية.. نساء نوبل الفائزات في الآداب"، أبانت عن روابط جمعت بينهن، "تتمثل في مفردة واحدة هي الاضطهاد، التي ما فتئت تشير بجلاء إلى أنه المرجل الذي انصهرت في أتونه كل مكونات مفاعيل الإبداع فيهن، فتفجرت من طينة الأسى كتل اللهيب ووميض ما سطرت أيدي نساء نوبل، يتعدد ظرف المعاناة لكل منهن إلا أن الناتج واحد هو مولد تشكّلت ملامحه من صلب الإبداع". فإن سيرة حياة أولجا توكارتشوك صاحبة التفاحة الخامسة عشرة والقضايا التي طرحتها في أعمالها تدعو الكاتب لضمها إلى قائمة النساء في كتابه في طبعة جديدة من هذا الكتاب الهام.

## بورخيس الأعمى الذي فتح كل نوافذ العالم

كان بورخيس يقول: "نحن من صُلب الماضي، نصفنا اختراع، أما النصف الآخر فهو ذاكرة"، هذه المقولة كان يتمثلها دائما الشاعر الأمريكي "ويليس بارنستون" الذي كان مؤمنا بأن الواقع ليس موجوداً والخيال وحده هو الحقيقة، بارنستون اتخذ من بورخيس سلفا له، قرأه وترجمه إلى الإنجليزيه، رافقه في رحلاته وقرأ عليه الكتب، قضيا أوقاتا كثيرة معا جعلت الشاعر الأمريكي "يبدو وكأنه خارج لتوّه من احدى قصص بورخيس". بحسب تعبير الدكتور عابد اسماعيل الشاعر والمترجم السوري، الذي ترجم لبارنستون قصائد كتابه "ساعة حياة" ثم عاد ليترجم كتابه "مع بورخيس.. مساء عادى فى بوينس آيرس" ( دار المدى– بغداد ).

عنوان طويل يشير في نصفه الأول لكتاب أصدره "البرتو مانجويل" الذي ساقه القدر ليعمل في مكتبة وهو في السادسة عشرة من العمر، وهناك التقاه بورخيس وعرض عليه أن يقرأ له نظير أجر، فبدأت العلاقة التي شكلت وعي ووجدان مانجويل، بعدها بأربعة سنوات التقى بارنستون ببورخيس في مركز الشعر بنيويورك، كل منهما أصدر كتابا عن الرجل المكتبة، وكلا الكتابين يتجول بنا في عوالم بورخيس السحرية، لكن مانجويل كتب يومياته هو، ذكرياته هو عن بورخيس، رسم لنا بقلمه صورة الكاتب الكبير كما رآه، أما بارنستون فقدم لنا سيرة بورخيس كما سمعها منه، فكان كتابه مرآة أطلعتنا على بورخيس كما هو، كلا الكتابين تمثل بورخيس ومقولاته وأعماله، لكن مانجويل اهتم بالنصف المخترع، بينما بارنستون اهتم أكثر بالنصف المستدعى من الذاكرة، وهذا في رأيي هو الفارق الأهم بين الكتابين.

## صوت الأعمى

يبدأ بارنستون كتابه باستعادة لقائه الأول مع بورخيس في ١٩٦٨، وكان بورخيس قد فقد بصره، وكان "يقف في الصفوف الخلفية وحيدا دون عكازه، يتطلع حوله بعينين هائمتين، بدا تائها، وهي حالة اعتاد عليها وقبلها برضا". يقول بارنستون "انسجمنا مباشرة وكأننا رحنا نكمل محادثة بدأت منذ سنوات"، ويفرق بين صوتين لبورخيس، الرجل المكتوب المسموع في كل كتاباته، والرجل الأعمى المنطوق، ولم يكن حديث بورخيس سوى بوح شفوي لنفس الفعالية الخلاقة الكامنة في نصوصه المكتوبة. وحينما فقد بورخيس بصره كاملا، صار يتحدث النصوص التي سينشرها بنفس الصوت الذي كانه في حياته الشخصية، فكان كل من كلامه وكتابته يعطى مصداقية للآخر، يقول بارنستون "بورخيس الذي عرفته كان أعمى، لكنه كان قد فتح كل نوافذ العالم لكي يظهر صباح ضوئه المبتكر، كان العمى هدية منتصف العمر"، فعندما كان يرى، غالبا كان يكتب عن شوارع ضبابية مكفهرة، فلما اكفهرت عيناه، وضع الضبابية جانبا وأعطانا رؤيته للحاضر، بانوراما لواقع حقيقي، تاريخي ومتخيل، فقد كان العمى يمنحه إحساساً مختلفاً بالأشياء وبالزمن، دفعه لأن يعيش بالذاكرة، ويعتقد أن الخيال مزيج من الذاكرة والنسيان.

وكان ذلك اللقاء بداية صداقة بين الشاعرين امتدت حتى وفاة بورخيس متأثرا بسرطان الكبد في الرابع عشر من يونيو ١٩٨٦، ثمانية عشر عاما تفيض ذكرياتها عبر ثلاثمائة صفحة، تشكل خمسة فصول مفعمة بصوت الأعمى الذى كان رائيا.

## مساءات عادية

بارنستون رافق بورخيس فيما بعد طويلاً، وترجم أدبه إلى الإنجليزية، يقول "في يومنا الأول في بوينس آيرس انصرف بورخيس للتذكر، وراح يتهكم من مواهبه

ومكانته، تجادلنا وتضاحكنا كمتآمرين قدامى، بلا توقف أو التقاط أنفاس"، يسأله كيف يكتب قصائده فيقول " أتجول وهي معي حتى تقوى على، بعدئذ أمليها لأنني لا أستطيع أن أحتفظ بها في الظلام أكثر".

ويعترف بارنستون بخطورة أن يقود بورخيس عبر شوارع بوينس آيرس، التي يعرفها جيدا، ويعرف متى وكيف يوزع خطواته، وكان عقله يركز فقط على الأمور الجوهرية، تبادل الكلمات والأفكار والمشاعر، لم يكترث بوجود قوى أخرى حتى وهما يسيران في شارع مكتظ والباصات الضخمة تتجه نحوهما، فقد كان بورخيس محصنا بمناعة ضد الحوادث، يقول الكاتب " لطالما صعقنى حظه وأنا أتذكر كم من الحافلات الطائشة استقلها، ودائما دون حزام الأمان، بما في ذلك ليلة أمضيناها في شيكاغو عندما كنا غارقين في الحديث، كنت مسئولا عن عدم مراقبة الطريق، لم يقع أي حادث لكنني مازلت أتسائل فيما إذا كنت حقا أقل عمى منه". ويندهش من قدرة بورخيس الجالس خلف مكتبه بجانب شباك عريض يفصل المكتبة التي يعمل بها عن الشارع، فيأتى من يقاطعه، فكان يتوقف عن الكتابة ولو في منتصف الجملة، ويتجه إليهم ويسألهم عن أحوالهم، وسرعان ما يعود إلى الكتابة وكأن لا أحد قاطعه. وقد كانت المكتبة الوسط الطبيعي لبورخيس، كان بورخيس في ظلام المكتبة يجد طريقه بدقة الماشي على حبل مشدود. وفى رحلة إلى نيويورك، ألقى محاضرة عن كافكا وأسلافه، فيها يعلن أن "كل كاتب يخلق سلفه، إذ عمله يبدل من مفهومنا للماضي مثلما يبدل المستقبل"، وقارئ كافكا سيجد قصائد بورخيس متماهية معها. ما يقول بارنستون الذي يلمس ظلالا لكافكا في قصة "مكتبة بابل"، ويشير إلى مقالة بورخيس "كافكا وأسلافه" ويرى بارنستون بأن كافكا يمثل ابتكارا أدبيا لبورخيس فبعد "قراءتنا لبورخيس تتغير قراءتنا لكافكا بشكل جوهري.

## المرأة والموت

كان بورخيس محبا للنساء، وكانت له صداقات نسائية كثيرة، كن أديبات أو قارئات وناسخات لأعماله، كان يحب أن يبقى معهن دائما، لكن لم يتخذ منهن عشيقات، ولم تربطه علاقة حب عميقة إلا بماريا فاسكويز، وكان رمزا للمفارقة والتناقض، فهو شخص يعيش وحيدا، ويستمتع بعاداته وتأملاته، ويدعى بأنه يرحب بالموت لأنه سيحرره من الحياة ومن الآخرة معا، لكنه كان يخاف من أن يكون عذاب الآخرة حقيقيا وأبديا، فيتحاور مع الكوابيس ومع العذاب، باحثا عبر التأمل عن السلام. كانت ماريا فاسكويز تقرأ له، وتنظم مواعيده، وكان لا يستطيع الاستغناء عنها لدرجة أنها عندما حكت له مرة عن عروض أتتها للعمل فى اليابان، فابتسم وقال: "إذن هناك كاتب أرجنتيني وُلد عام ١٨٩٩، سيذهب ليعيش فى اليابان".

وحينما سأله بارنستون عن الموت قال "يمكن أن يأتيني كطائر أسود في الليل، لن أبالي. بالرغم من أنني أقول للآخرين بأنني مريض ومتعب من متعة كوني بورخيس كل ليلة، ما زال لدي قصائد لأكتب، كتباً لأقرأ، وأمكنة لأرى"، وكان يقول " إننى أجد عزاءً حقيقيًّا فى فكرة أنه بعد بضع سنوات أو أيام سأكون ميتًا، وبالتالى فإن كل الإحباط يصبح بلا معنى".

## ما تحكيه رسائل ديستويفسكي

يُجمل الناقد الفرنسي " جاك كاتو" ما يراه فروق بين عالمي أديبي روسيا الكبيرين" تولستوي" و " ديستويفسكي"، في أن "تولستوي"كان يصالح الإنسان و الكون حتى في أحلك الظروف، إذ كان يميل إلى "بث أضواء التفاؤل من حين الى آخر ولا يترك الإنسان وحيدا في مواجهة قدره ومصيره". أما "دوستويفسكي فقد كان "يميل إلى تفكيك الإنسان وإعادة تركيبه على هواه، و"يتركه في أغلب الأحيان عرضة للرعب واليأس والمواقف الحدية المتطرفة". ولذلك _ وفقا لكاتو _ كثرت في رواياتدوستويفسكي الشخصيات الإشكالية كالمجانين، والمجرمين، والعدميين اليائسين.

وربما كان " جاك كاتو" في ذلك متأثرا بأندريه جيد حينما قال " هو، لا تولستوي من ينبغي ذكره إلى جانب إبسن ونيتشه، وقد لا يكون ديستويفسكي في مستواهما فحسب بل ربما كان أعظم شأنا منهما"، وذلك في مقدمة كتابه عن ديستويفسكي، والذي حاول في فصله الأول رسم صورة للأديب الروسي منطلقا من من قراءة مراسلاته التي صدرت مترجمة في ذلك الحين.

ومن المعروف أن الرسائل المتبادلة بين الأدباء والفنانين تكتسب أهميتها من قدرتها على كشف الجوانب الذاتية لهم، فالرسائل مكتوبة لم تكتب بغرض النشر، بل للتواصل الشخصي بين الأديب وشخص ما من المقربين له. لهذا فهي تكشف للباحثين ذلك الجانب الخفي من ذوات المبدعين، خصوصا في حالة ديستويفسكي الذي وصف بأنه أكثر الأدباء ذاتية.

ولعل أحد أهم تلك الجوانب يتمثل في التناقض بين رأي الكاتب الذي وصف

الرسائل مرة بأنها " من الأمور السخيفة، ولا يمكنها بأي حال أن تفي بالتعبير عن الذات" و في أخرى قال ضمن رسالة لأخيه " إنني لا أجيد كتابة الرسائل، ولا أحسن التعبير عن نفسي"، وفي رسالة غيرها قال " ليس بوسعنا أن نودع الرسائل شيئا على الإطلاق"، بالرغم من ذلك لم يتوقف يوما عن كتابة الرسائل، حتي أنه سخر يوما من ذلك، وكتب أيضا في رسالة " إذا ذهبت إلى الجحيم فسأدان لأنني كنت أكتب كل يوم عشرات الرسائل".

**رواية الرسائل**

ومن بين ما بقي من أكوام الرسائل التي كتبها ديستويفسكي، اختار المترجم العراقي خيري الضامن مائتي وخمسين رسالة ، وضمها معا في مجلدين اقترب عدد صفحاتهما من الألف، (دار سؤال– بيروت )، بدعم من معهد الترجمة في روسيا. لتكون أكبر مجموعة من رسائل دوستويفسكي تترجم إلى اللغة العربية. و عنها يقول المترجم "مهما كانت معرفة القارئ العربي كبيرة بحياة ديستويفسكي، الذي يتحدث العالم عنه من سنين وسنين، ففي رسائله معلومات أغنى وأعمق وأدق. إنها دائرة معارف شاملة عن حياة المجتمع والاتجاهات الفكرية في القرن التاسع عشر، وبخاصة عن الأدب الروسي في عصره الذهبي. وأراهن ان القارئ سيطالعها من ألفها إلى يائها خلافاً لكل الإنسكلوبيديات التقليدية. كما تأتي أهمية الرسائل من كونها مختبرا أدبيا تجريبيا وظفه دوستويفسكي، وخصوصاً في المراحل المبكرة من حياته، لشحذ موهبته وطاقاته الإبداعية وصقل أسلوبه الروائي الآسر".

ويرى خيري الضامن أن مجلدي الرسائل يمكن التعامل معهما باعتبارهما رواية، لذا رتب الرسائل زمنيا وبدأ برسائل قليلة موجهة لأمه وأبيه، وكأنه يمهد بهما لسرد الحكاية المتضمنة في الرسائل، وختمها بفصل ضم ما اسماه المترجم " رسائل الأيام الأخيرة" وتضم آخر ما خطه قلمه من رسائل، لذا يرى المترجم أن "رسائل

ديستويفسكي عبارة عن رواية وثائقية ضخمة في مئتين وخمسين فصلاً أو رسالة، وهي رواية لا تقل إثارة عن سائر إبداعاته الروائية. أبطالها الرئيسيون، وفي مقدمتهم ديستويفسكي نفسه وأخوه ميخائيل، والثانويون، صغارا وكبارا، يعيشون حياة قصيرة في الغالب، إلا أنهم يتطورون في إطارها من جميع الوجوه، يصنعون الأحداث الدرامية فتسحقهم وينصهرون في بوتقتها، ويموتون.

## الحب والكتابة

معظم الرسائل التي كتبها ديستويفسكي كانت موجهة الى زوجته آنا غريغوريفنا وإلى أخيه الاكبر ميخائيل، الرسائل إلى زوجته تختلف عن رسائله للآخرين بقدر ما تتشابه في بنيتها. ففي كل رسالة منها نجده سائلا عن وضع زوجته بعد أن يخبرها انه أستلم رسالتها السابقة، أو سائلا عن أسباب تأخير وصول رسائل منها، ثم يجيب عن بعض الأسئلة الموجهة إليه في رسائلها، وفي الختام يتحدث عن نفسه، معبرا عن عواطفه تجاهها هي وطفليهما.

أما الرسائل إلى ميخائيل فيتكرر فيها الحديث عن الفقر والقهر، وتمتلىء بالتفاصيل الحياتية الصغيرة، و أعتقد أن أهم ما تخبرنا به عن كاتبها هو صبره الشديد و قدرته الفائقة على العمل الدءوب، وشعوره بالمسئولية تجاه قارىء أدبه، فمن المعروف عنه أنه كان يعمل قلمه سواء بالحذف أو بإعادة الكتابة دون كلل أو ملل لكل صفحة من صفحات كتبه، ففي رسالة لأخيه سأله " كيف ترسم لوحة دفعة واحدة؟ متى تم لك الإقتناع بذلك؟، صدقني إن العمل الشاق المستمر هو وحده ما يعول عليه، وكل ما يأتي عفو الخاطر يفتقر إلى النضج."، وعن نقده لشكسبير يكتب: "يقال أننا لا نقع في مخطوطات شكسبير على اى أثر للحذف، وجوابي أن وجود الكثير من النواقص والثغرات لديه إنما يعود لذلك السبب. فلو أنه بذل فيها جهدا أكثر لجاءت أفضل مما هي عليه"، كذلك يقول عن بوشكين "

إن مقطوعة صغيرة من بضعة أسطر، رقيقة أنيقة من شعر بوشكين، لا تبدو وكأنها صيغت دفعة واحدة، إلا لأنها خضعت تحت قلمه لفترة طويلة من التعديل والتشذيب". وتنبىء الرسائل أيضا عن حبه للكتابة التي يراها مساوية لحياته، ففي رسالة كتبها من السجن القيصري كتب " أخي يا صديقي العزيز. لقد حُسم مصيري، لقد أدانوني بأربع سنوات من الاشغال الشاقة في سجن سيبيريا. وبعد الخروج من السجن سوف أصبح مجندا محروما من الحقوق المدنية بما فيها حق الكتابة لمدة ست سنوات". وبعدما يسرد التفاصيل يبث شكواه قائلا " هل من المعقول الا أكتب شيئا بعد الآن؟ هل يمكن ان تنتهي حياتي الأدبية وانا لا أزال في بداية البدايات؟ آه يا أخي! كم من الصور المعاشة والافكار سوف تموت في رأسي، سوف تتبخر الى غير رجعة اذا ما حصل ذلك. نعم اني سوف أموت اذا ما مُنعت من الكتابة".

وأخيرا فالرسائل لا تخلو من قيمة تاريخية خاصة بما تتيحه من معلومات عن الأوضاع الاقتصادية والسياسية التي كانت تحيط بدوستويفسكي والمصاعب التي كان يكتب تحت ضغطها. كما أنها تلقي الضوء على جوانب من شخصيته التي جمعت بين الزهد والسخط. كما تظهرانشغاله الدائم بتفاصيل الحياة حتى تلك التي تبدو بلا أهمية، فتدلل على قدرته على التقاط وتسجيل ما هو عابر ويومي، و تلك التي وجدت لها فيما بعد مكانا في رواياته.

## قصة حب حزين تحكيها مُراسلات كامو وماريا

كان السادس من يونيو عام ١٩٤٤، يوما مشهودا، ففيه نزلت قوات الحلفاء على شواطئ النورماندي، وفيه تبادل ألبير كامو وماريا كازاريس الاعتراف بالحب، كان كامو في الثلاثين من عمره، وكانت ماريا تصغره بتسع سنوات، وكانا قد التقيا لأول مرة في منزل ميشال ليريس في باريس خلال جلسة قراءة لمسرحية "الرغبة الممسوكة من ذيلها" لبابلو بيكاسو في ١٩ مارس ١٩٤٤.

الممثلة الشابة ولدت في "لاكورونيا" بإسبانيا، في عام ١٩٢٣، وانتقلت إلى باريس في عام ١٩٣٦، بصحبة والدها "سانتياجو كازاريس كيروجا"، الذي كان رئيسًا لحكومة الجمهوريين الإسبانية الثانية، ولجأ إلى المنفى بعد تولى "فرانكو" السلطة، لكنها تعتبر أن ميلادها الحقيقي حدث في نوفمبر ١٩٤٢ في مسرح" ماتوران" ليلة افتتاح أول عرض مسرحي شاركت فيه.

كانت ماريا كازاريس مخطوبة للممثل جان سيرفي الذي عرفها على كامو، يومها اقترح الكاتب على الممثلة الشابة، أنْ تؤدي دور مارتا في مسرحيته "سوء تفاهم"، وخلال البروفات جمع الحب بينهما، لتلعب دورا مهما فيما بقي من حياته، كانت جميلة وهو كان معروفا بتعدد علاقاته النسائية، وقيل أن ميله الشديد للملذات الحسية يرجع إلى سعيه لاستخلاص لحظة سعادة من عالم يخلو منها تماما، لكن هذا السعي تسبب في إتعاس زوجته الثانية فرانسين فور، فسقطت فريسة للاكتئاب، وقضت فترة طويلة في المستشفى حيث احتاجت علاجا بالصدمات الكهربائية، مما أدى إلى تفاقم شعور كامو بالذنب تجاهها وهو ما تسبب بالإضافة إلى عوامل أخرى في إصابته أيضا بالاكتئاب.

## حب متأجج

قيل أن شيوع أمر علاقة العشق بين كامو وماريا كان السبب في اكتئاب زوجته فرانسين، وهو الأمر الذي نفته تماما ابنتهما "كاترين"، وأكدت أن والدتها لم تكن تعلم بأمر تلك العلاقة التي نجح كامو في اخفائها، تقول كاثرين:" لم تعرف أمي بعلاقة أبي بالممثلة ماريا إلا بعد وفاته، وتحدثت عنها بكل احترام بل بكل مودة".

ومن المعلوم أن البير كامو قد اقترن بفرانسين فور في شهر ديسمبر ١٩٤٢، لكن نشوب الحرب اضطر فرانسين إلى العودة إلى مدينة وهران الجزائرية التي ولدت فيها وظلت هناك قرابة العامين حيث عادت إلى باريس في سبتمبر ١٩٤٤، فشهدت علاقته بماريا بعض الفتور الذي ازداد تدريجيا حتى أنجبت فرانسين توأمها جان وكاترين في عام ١٩٤٥، فقررت ماريا كازاريس قطع علاقتها نهائيا بكامو، الذي امتثل مرغما للقرار، حتى التقيا بالصدفة وفي السادس من يونيو عام ١٩٤٨، خلال عبورهما جادة سان جيرمان، وكان اليوم يصادف مرور أربعة أعوام على تبادل إعلانهما الحب، اقترب منها كامو، صافحها قائلا:" لماذا يضعنا القدر وجها لوجه مرة أخرى؟ " ولم يفترقا مرة أخرى عن بعضهما ، وإن لم يلتقيا يكتبان الرسائل، وبعد عامين من ذلك اللقاء ذكرته ماريا في رسالة إلى كامو قائلة " التقينا، تعرفنا على بعضنا بعضا، استسلم كل منا إلى الآخر، فزنا بحب متأجج شديد من البلور الخالص، أتدرك سعادتنا وذاك الذي منحنا إياه؟".

بينما كتب كامو يصف نفسه وحبيبته: "واضحان، ويقظان بالقدر ذاته، وقادران على فهم كل شيء ومِن ثَمَّ قادران على التغلب على كل شيء، قويان بما يكفي للعيش دون أوهام، ويرتبطان بعضهما ببعض، بروابط الأرض، الذكاء والقلب والجسد، لا شيء يمكنه، وأنا أعلم ذلك، أن يباغتنا أو يباعد بيننا".

## سلك مشدود

التقت كاترين بماريا بعد وفاة أمها في عام ١٩٧٩، في أحد المسارح بمدينة نيس، وترك اللقاء انطباعا جيدا لديها، فتواصلت معها حتة وفاتها في عام ٢٠٠٣، وفيما بعد اشترت جميع مراسلات الفنانة المسرحية، ووجدت بينها ٨٦٥ رسالة متبادلة بين والدها وحبيبته، خلال الفترة من ١٩٤٤ ، وهو العام الذي التقيا فيه، وحتى نهاية ديسمبر ١٩٥٩، بالتحديد قبل وفاته بخمسة وقد ترددت لسنوات في نشرها لكن قيام دار النشر الفرنسية جاليمار بنشر رسائل كامو مع صديقه "روجيه مارتون دوجار"، جعلها تحسم أمرها وتدفع لنفس الناشر برسائل العاشقين لتنشر في كتاب عنوانه "مراسلات"، وهو الكتاب الذي اعتمد عليه المترجم المصري "لطفي السيد منصور" في المختارات التي نقلها إلى العربية وأصدرت (دار "مفرد" – القاهرة ) "مُراسلات ألبير كامو وماريا كازاريس".

وصدر المترجم مختاراته بتوطئة لكاترين كامو كتبت فيها:" رسائلهما جعلت العالم أوسع والفضاء أكثر إشراقا والهواء أكثر عذوبة ..لأنهما ببساطة كانا عشاقين ". ثم تتسائل "كيف استطاع هذان الكائنان اجتياز سنوات عديدة، في ظل التوتر الشاق الذي تطلبه حياة حرة يخففها احترام الآخرين، التي فيها "كان عليه أنْ يتعلم السير على سلك الحب المشدود الخالي من أي كبرياء، دون أن يتخلى أحدهما عن الآخر، ودون أن يتشكك أيٌّ منهما في الآخر، مع مطلب الوضوح نفسه؟

الإجابة نجدها في المراسلات، إذ تكشف تفاصيل حياة ماريا كازاريس كممثلة وإنسانة، لحظات نجاحها وفشلها، تسجيلات الاذاعة، البروفات، العروض والجولات الفنية، وإن كانت رسائل كامو مقتضبة غالبا، لكنها تعكس حبه للحياة، وشغفه بالمسرح، والعمل الشاق في الكتابة، على الرَّغم من إصابته بمرض السل، يتحدث في رسائله عن أعمال كثيرة له، "الإنسان المتمرد"، "السَّقطة"، "المنفى

والملكوت"، "الإنسانُ الأوّل"، وكان دائما قلقا بشأن إنجازه، حتى بعدما فاز بجائزة نوبل، ظل متشككا في أنه بلغ القمة، وكانت هي تطمئنه، وتدعمه، وتناقشه، وتطالبه بأن يكتب دائما، لكن بعد أن يتحقق ويفرض وجوده الأدبي تقول له "عش كما تريد أن تعيش، إن كنت تشعر أنك لا تريد الكتابة، لا تكتب.. تعلم أنه لا يسعنا الآن إلا أن نكرر أنفسنا"، يقرر كامو أن يعيش كما يريد، أي أن يستعيد قصة حبهما فيكتب لها: " إذا كنتِ تحبيني كما تكتبين، يجب أنْ نحصل على شيء آخر. لقد حان الوقت لنتحاب وعلينا أنْ نرغب في ذلك بقوة كافية ولفترة طويلة بما يكفي للقفز فوق كل شيء".

وفي الرسالة الأخيرة، يقول كامو " جيد.. الرسالة الأخيرة، فقط لأخبرك أنني سأصل يوم الثلاثاء.. قريبًا جدًا يا فاتنتي" يخبرها أنهما سيبدآن قصة حبهما من جديد، لكن القصة كانت قد وصلت لنهايتها المأساوية، فبعد خمسة أيام من كتابتها، وفي الرابع من يناير ١٩٦٠، يموت ألبير كامو إثر ارتطام سيارته بشجرة، فلا يكتب جديدا، ولا يسعنا إلا أن نقول مع ابنته في ختام تقديمها للمراسلات " شكرًا للاثنين؛ لقد جعلت رسائلهما الأرض أكثر رحابة، والفضاء أكثر إشراقًا، والهواء أكثر خفة، ببساطة؛ لأنهما وُجِدَا".

## هيمنجواي.. أفضل الكتاب يكتبون أسوأ الرسائل

تتسم الرسائل التي يتبادلها الأدباء مع أصدقائهم وذويهم بالبساطة والتلقائية والصدق، وهي السمات نفسها التي نجدها في اليوميات وقد لا تتوافر بنفس الدرجة حينما يكتب هؤلاء سيرهم الذاتية، فالسيرة الذاتية، على العكس منهما مكتوبة بغرض النشر، يصدر الكاتب خلالها إلى قارئه الصورة التي يريد، أما حينما يخلو إلى أوراقه ليبوح لنفسه عبر اليوميات أو إلى صديق من خلال رسالة فالأمر يصبح شخصيا وسريا تماما، يصبح شبيها بالتعري في غرفة تخصك بعيدا عن أعين الرقباء والمتطفلين.

وقد كان الروائي الأمريكي الشهير إرنست هيمنجواي مدركا تماما للفرق بين كتابة الأديب عن ذاته وتعريته لذاته في اليوميات والرسائل، وكان مدركا للفارق بين أن يكتب عن نفسه كما في "وليمة متنقلة" على سبيل المثال، أو أن يبوح بمكنون النفس في رسالة لصديق أو حبيبة، فكان حريصا على أن تبقى خاصة بينه وبين المرسل إليه، فاعتاد أن ينهي رسائله لأمه بقوله "لاتقرئي هذا الكلام على أي شخص وأرجوك احرصي على مزاج فرح"، في رسالة أخرى لها كتب عن صحفية تعد مقالا عن فترة شبابه وستتصل بأمه لمدها بمعلومات عنه، ووصف الصحفية بأنها وصولية وعدوانية، وهدد الأم إن تعاونت معها "أظن، سيكون موقفا سيئا جدا، أن أتوقف عن مواصلة المساهمة في تأمين حاجياتك في حالة نشرهم لمقالة من هذا النوع دون موافقتي. أتمنى، أن هذا التوضيح قد حسم المسألة".

وقد كتب هيمنجواي قبل وفاته بثلاث سنوات في رسالة موجهة إلى القائمين على تنفيذ وصيته: "أتمنى ألا تنشر هذه الرسائل التي كتبتها في حياتي. وبناء عليه

أطلب منكم عدم نشر أي من هذه الرسائل أو الموافقة على نشرها". لكن تلك الوصية لم يلتزم بها أحد، فصدرت كتبا عديدة تضمنت بعض الرسائل، وأصدرت إحدى المؤسسات الرسائل كاملة في سبعة عشر مجلد، ومن أهم الكتب التي صدرت عن رسائل هيمنجواي، ذلك الذي أصدره كاروس بيكر في ألف صفحة، بعنوان "إرنست هيمنجواي، رسائل مختارة، ١٩١٧–١٩٦١".

وبيكر ناقد أمريكي اشتهر بالسيرة التي كتبها عن هيمنجواي، وتبدأ هذه المجموعة من الرسائل في أغسطس ١٩١٧ بعد إتمام الدراسة الثانوية، في حقل للبطاطس. وتنتهي قبل وفاته بأيام، وهي الترجمة التي اعتمد عليها الدكتور عبدالمقصود عبدالكريم في الترجمة التي أصدرتها ( دار آفاق –القاهرة) في مجلدين، وفي مقدمتها يخاطب المترجم هيمنجواي بقوله "أرجو أن تغفر لي زلاتي وأن تسامحني على أنني نقلْتُ إلى لغة لا تعرفها ما أوصيت أهلك بعدم نشره حيًّا أو ميتًا".

## وجه آخر

كان هيمنجواي من هواة كتابة الرسائل منذ طفولته، وحتى قبيل وفاته، وتمكن الباحثون من جمع حوالي سبعة آلاف رسالة بخط يده أو مرقومة على الآلة الكاتبة، بما يوحي بأنه كان يكتب الرسائل بشكل شبه يومي، وبالرغم من ذلك كان يعتقد أن أفضل الكُتَّاب يكتبون أسوأ الرسائل، وكان يقول إنه إذا كتب في أي وقت رسالة جيدة فهذا يعني أنه لا يعمل، ووصف رسائله بإنها بذيئة وكثيرا ما تخرج عن حدود، بما يفسر وصاياه المتكررة بعدم نشر رسائله، لكن القارىء للرسالة قد يكتشف سببا آخر، فالرسائل تكشف عن وجه آخر لهيمنجواي، أو ربما تسقط القناع عن وجهه الحقيقي، فيظهر المحارب القوي رقيقا هشا يبكي لموت قطته التي رافقته لأحد عشر عاما، قال عنها في رسالة إلى صديق "غادرتني بعد أن أطلقت النار عليها عندما رأيتها تتلوى من الألم جراء الكسور التي أصابت قدميها" وفي

نفس الرسالة يهجو الذين سخروا من دموعه، ويصفهم باللا إنسانية، ومنهم طبيب نفسي زاره بالصدفة في ذلك اليوم فقال متهكما " لقد جئنا في أكثر الأوقات أهمية وحضرنا لنشهد الكاتب العظيم وهو يبكي ألما على قطته المقتولة".

والأديب الكبير الفائز بنوبل تعلن رسائله عن تضخم ذاته في مواجهة من يتهمونه بالإفلاس وعدم استطاعة مواصلة الأبداع، فينتقم لنفسه في الرسائل من أدباء يراهم بعض النقاد أفضل منه، فإذا كان النقاد يمتدحون في سكوت فيتزجيرالد قدرته الدائمة على التجدد، وكان هيمنجواي معجبا بأعماله الأولى لكن لم يحب أشهر أعماله "جاتسبي العظيم"، لكنه كتب رأيه عن رواية ما لسكوت، وأرسل رأيه تفصيليا لصديقه، بدأه قائلا " أحببتها ولم أحبّها"، وقال للكاتب "غششت كثيراً في هذه الرواية. ولست بحاجة لفعل ذلك.. منذ مدة طويلة توقفت عن الإصغاء إلا إلى إجابات أسئلتك الخاصة. وقد وضعت أموراً جيدةً في الرواية لكنها لم تكن تحتاجها، وما يفسد الكاتب هو ألا يصغي"، وينهي رسالته بنصيحة وكأنه يخاطب كاتب مبتدىء وليس الروائي الشهير، يقول له "تستطيع أن تكتب أفضل مرتين مما كنت تكتب سابقاً. كل ما تحتاجه هو أن تفعل ذلك بصدق وأن لا تأبه لمصير ما تكتب".

## انقضاء المتع

تعرض إرنست هيمنجواي للموت مرات كثيرا، وكان يفلت منه دائما، لعل أشهرها في عام ١٩٥٣، حينما سقطت الطائرة التي كان يستقلها في كينيا، وكان مسافرا في رحلة صيد، فأُصيب بكسور، لكنه خرج من الغابة حاملا عنقوداً من الموز وهو يقول : "هذه هي الحياة، المصاعب طريقنا إلى النجاة"، وقد كتب فيما بعد رسالة عن تمسكه بالحياة وفرحته بالنجاة، قال فيها "ظهري قوي مرة أخرى، كما كان قبل تحطم الطائرة، رأسي بخير ايضا، لا يوجد صداع، وجميع الأعضاء

الداخلية بخير، لم نولد أنا وأنت لنموت بسهولة، ولنتذكر الحيوانات التي أطلق عليها الصيادون النار في تنجانيقا وعاشت سنوات، قررت الآن أن أعيش فترة طويلة، ولدي متع كثيرة وآمل أن نقضي بعضها معا، ذلك أفضل متعة لدي".

لكنه بعد سبع سنوات يذهب بنفسه إلى حتفه، ففي مساء السبت تناول هيمنجواي وماري وجورج براون العشاء في أحد مطاعم كيتشوم وانصرفوا مبكرًا. استيقظ هيمنجواي صباح الأحد قبل السابعة، وفتح مخزن البدروم، واختار بندقية بماسورة مزدوجة من على الرف، وحملها إلى الدور العلوي إلى الردهة الأمامية، ووضع في البندقية خرطوشتين، ووضع مؤخرة البندقية على الأرض، وضغط بجبهته على الماسورتين وفجر رأسه بالكامل.

يبدأ عبدالمقصود عبدالكريم مقدمة ترجمته لرسائل هيمنجواي باستعادة المشهد المأساوي كما تخيله الرواة، لم يذكر أحدهم شيئا مما حدث ما بين تناول العشاء والاستيقاظ، حتى زوجته التي لم تشهد الواقعة، فقد هرعت إليه بعدما سمعت صوت الرصاصة لتجده غارقا في دمائه، وبالرغم من ذلك تصر على أن انطلاق الرصاصة من فوهة البندقية كان قضاء وقدرا ولم يكن انتحارا، وكان هيمنجواي قد حاول الإنتحار كثيرا ولم ينجح إلا في المحاولة الخامسة، فقد كانت لديه ميول انتحارية نتيجة إصابته بالاكتئاب الشديد.

وهكذا انتهت حياة حافلة بدأت يوم ٢١ يوليو ١٨٩٩، فلعل المتع كانت قد انقضت، كما اوحت رسائله التي تحدث فيها عن نفسه وأنه لم يعد قادرا على الكتابة أو معاشرة النساء أو شرب الخمر، فمثلا كتب هيمنجواي في رسالة إلى أرشيبالد ماكليش "بالنسبة لي أقايض كل جوائز العالم بزجاجتين جيدتين من كلاريت في اليوم، وعودة كلبي الأسود شابا، بحالة جيدة ولا ادفنه في حمام السباحة بجانب ملعب التنس".

وعموما كان إرنست مهووسًا بفكرة الموت، وقد اعترف بذلك في رسالة لزوجته الثانية، قائلًا: "أعتقد أنني سأبقى راغبًا في الموت دائمًا"، ويبدو أن ذلك الهوس بالموت يرجع لأسباب وراثية، إذ انتحر والده بإطلاق الرصاص على نفسه، كذلك انتحرت شقيقتاه.

## رسائل لوكاتش .. وجوه محتجبة خلف المفكر والسياسي

كتب جورج لوكاتش في رسالة، ضمها كتابه "رسائل لوكاتش" ( دار المدى – بغداد ) ، وترجم فيه "نافع معلا" ثلاثمائة وخمسين رسالة أرسلها لوكاتش أو أرسلت إليه: "وأما أن كتابي حول الدراما قد نال إعجابك، فهذا ما يزيد من سعادتي. وستزداد سعادتي أكثر، حين أتمكن من معرفة ملاحظاتك، أثناء لقائنا في الخريف. إذا ما انكببت على مراجعته، فسوف أتمكن من إنجازه خلال أربعة، أو خمسة أشهر. وسيؤول أمره إلى الإصدار بعد كتاب المقالات. يبدو أن الإصدار مسألة أكثر صعوبة بكثير من الكتابة".

هكذا كتب جورج لوكاتش إلى صديقه الكاتب المسرحي الألماني أرنست باول في ١٩١١، عقب صدور كتابه "تاريخ تطور الدراما الحديثة"، الذي صدر في مجلدين زادت صفحاتهما عن الألف صفحة، ويبين من هذه الرسالة أمرين، أولهما التفاعل مع أغلب فلاسفة ومفكري وأدباء عصره، والثاني هو أنه كان دائم المراجعة لأفكاره وكتبه ومواقفه، وهي السمة التي لازمته طوال حياته، حتى وصفه معاصروه بأنه الباحث الذي لا يكل، وقد قادته تلك المراجعات إلى القيام بانقلابات فكرية بدت غير مفهومة للبعض، فظل طوال حياته مثيرا للجدل.

### المثير للجدل

ولعل أول وأكثر جدل أثاره ارتبط باعتناقه للماركسية مذهبا وفلسفة، فلم يكن أحد يتوقع أن ابن الأسرة البرجوازية اليهودية شديدة الثراء، وقد كان والده مديرا لبنك مؤسسة التسليف وكان واحدا من أهم البنوك المجرية في ذلك الوقت ( إبريل ١٩٨٥) يمكن أن ينضم للبلاشفة، بل ويصير واحدا من أهم منظري

فلسفتهم خاصة فيما عرف بالماركسية الغربية، تمييزا لها عن الماركسية السوفييتية.

وكان لوكاتش قد انضم إلى الحزب الشيوعي المجري في عام ١٩١٨، لكن دارسوه يرجعون ميوله تلك إلى عام ١٩١١، بعد أن أصدر أول أعماله "الروح والأشكال"، الذي ظهرت فيه نظرته الفلسفية والجمالية من خلال دراسات تناول فيها مجموعة من الأدباء والشعراء، والفنانين، ثم نتقل إلى ألمانيا حيث عاش في مدينة هايدلبرج بين عامي ١٩١٢– ١٩١٧، وهناك فتحت عاطفة عنيفة عينيه إلى الحاجة إلى مزيد من الالتزام الذاتي الكامل. وقد تحول من المثالية إلى الاغتراب، وأرجع دارسوه اغترابه إلى توتر علاقته بأمه منذ طفولته، كما أن الحرب العالمية الأولى من ضاعفت من رفضه للرأسمالية، مما أدخله منعطفا فكريا سهل انتقاله إلى الماركسية لبتي التزم بها حتى رحيله في مدينة بودابست في الرابع من يونيو ١٩٧١.

وقد طالت المراجعات كذلك أفكار لوكاتش ونظرياته عن الأدب والفن، فقد أدت التطورات الفكرية التي شهدتها أوروبا وتأثر هو بها شخصيا إلى انتقاله من النزعة الجمالية السائدة في أوروبا في العقد الثاني من القرن العشرين إلى تبني الفلسفة المثالية، كقطب معاكس لمذهب العقلانية العلمية، وكانت دراسته للدكتوراة التي حصل عليها في عام ١٩٠٦، قد تأسست وفق منهج الكانتية الجديدة، الذي أبعد البحث العلمي المنتظم عن الحقائق التجريبية للعلوم والآداب. ثم نشر كتابه الهام "نظرية الرواية"، إلا أن لوكاتش وبعد اطلاعه على عدد أكبر من الروايات الصادرة بعد تأليف كتابه دفعته لإعادة النظر في كتابه، في عام ١٩٣٤ ، فكتب دراسة بعنوان "تقرير حول الرواية" أثارت جدلا كبيرا. وفي العام التالي عاد إلى كتابه، مطورا عناصره وأعاد إصداره تحت عنوان مختلف هو "الرواية كملحمة بورجوازية"، أسهم مع كتابه الفكري "التاريخ والوعي الطبقي" في توجيه عالم الاجتماع لوسيان جولدمان نحو ما سمي بعلم اجتماع الرواية .

## حقيبة في برلين

في عام ١٩١٧ غادر لوكاتش المانيا عائدا إلى المجر، وقبل مغادرته برلين أودع في خزانة "دويتشه بنك" حقيبة ضخمة، ولم يسع أبدًا لاستعادتها. فظلت مجهولة، ولولا أن صدر بعد رحيل لوكاتش كتاب عن حياته، أعده فريتز رداتز، وتناولته الصحافة الألمانية، وتابع أحد موظفي البنك ذلك الحديث الدائر عن الكتاب، وكان يعلم بأمر ملكية المفكر الراحل للحقيبة، فاعتقد أنها تحوي وثائق هامة، لذلك أعلن عنها ليكتشف العالم، بعد رحيل صاحب "تحطيم العقل"، ألفا وخمسمائة رسالة مرسلة إليه وخمسمائة رسالة كتبها هو لكنها كانت بحوزته، فربما لم يرسلها أو عادت إليه بشكل أو بآخر. وفيما بعد تم نشر مختارات من الرسائل باللغة الألمانية، وترجمت إلى العديد من لغات العالم ومنها العربية، وتقتصر معظم الرسائل المنشورة على تلك المكتوبة بين عامي ١٩٠٢ و١٩١٧، وأغلب من أبرز المرسل إليهم في هذا الكتاب صديقه الفنان التشكيلي ليو بوبر، ورسائل متبادلة مع المسرحي الألماني باول إرنست، وكذلك رسائل وصلت إليه من مارسيل بندك، ولاسلو بانوتسي، فضلا عن رسائل عديدة من حبيبته الأولى إرما سايدلر.

والرسائل تركز في مجملها على أمور شخصية أو فنية لذلك فهي تعتبر مصدرا مهما للمؤرخين ولكتاب السير الأدبية، كما تكشف الرسائل عن مواقف لوكاتش من قضايا الحرب والسياسة وتطوره الفكري المبكر، ولكنها لا تسهم في الكشف عن أسباب تحول إلى الماركسية. وبحسب ما يذكر المترجم "نافع معلا" في المقدمة فإن الرسائل المترجمة تساعد على الوقوف على الخصوصيات التاريخية والثقافية والاتجاهات الفلسفية والنقدية والأدبية السائدة في الفترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، كما أنها تدفعنا للتساؤل عما إذا كان لوكاتش مفكرا مجرياً حقاً أم أنه مثقف ألماني بالنظر إلى مرجعياته وقراءاته، كما تظهر في المراسلات، وكما

يظهر أيضا في مجمل أعماله ومؤلفاته.

## لوكاتش عاشقا

بالرغم من مضي قرابة النصف قرن على رحيل جورج لوكاتش إلا أنه لم يزل حاضرا بأعماله ومواقفه التي أثارت جدلا كبيرا، لكن حضور المفكر والسياسي والناقد أخفى حضور الإنسان، ولعل الميزة الأهم لمراسلات لوكاتش تتمثل في كشفه عن ذلك الوجه المحتجب، فالرسائل تضم عددا كبيرا مما كتبته له الشاعرة إرما سايدلر أو مما أرسله هو لها، وتعود أغلب مراسلاتهما إلى عامي ١٩٠٧، و١٩٠٨، في إحداها وفي منتصف نوفمبر ١٩٠٨، وكانت علاقتهما تشهد أفولها، كتب لوكاتش " ليس بوسع أحد أن يحصي عدد الرسائل التي جهزتها لوداعك الأخير (أنت لم تشائي وداعي. أستميحك عذراً، ورغم ذلك أنا أرغب في وداع، وإن كان بلا صدى). لا تغضبي، فأنا لا أدري إن كنت أعني لك شيئاً، رغم أنك كنت المعنى الوحيد لحياتي". وهي من أطول الرسائل في الكتاب واختتمها قائلا " وأنا ممتن لك شديد الامتنان، على كل ما وهبتني إياه. وأتمنى أن تكون حياتك نشيطة وسعيدة وجميلة كما تستحقينها، وكما تمنيتها لك، ومنحتني في بعض اللحظات إياها".

لكن ذلك العاشق وكما تكشف بعض رسائله كان مقتنعاً بأن الحرب هي "السلام القائم على الوضع الراهن"، وكتب مقالة حول المفكرين الألمان والحرب لم ينشرها، لكي لا تعتبر مساومة سياسية، وتفرغ طوال تلك السنوات للكتابة في الأدب والفن.

## جوستاف يانوش وماكس برود يختلقان كافكا الصهيوني

"كافكا قال لي.. أحاديث وذكريات" عنوان الكتاب الذي أصدره الشاعر السلوفيني "جوستاف يانوش" ونقله إلى اللغة العربية نجاح الجبيلي، وصدر في نهاية ٢٠١٩ في طبعة مشتركة عن داري نشر الرافدين العراقية وتكوين الكويتية.

كتب مقدمة الكتاب "ماكس برود" صديق كافكا الذي أوصاه بحرق مخطوطاته بعد وفاته لكنه لم ينفذ الوصية، فنشر المخطوطات بعد موت كاتبها، وكتب عنها مصوّرا كافكا على أنه "عبقرية دينية". وفي تقديمه لكتاب يانوش، يواصل برود رسم الصورة المثالية لكافكا فأرجع عدم شهرته في حياته لكونه غير مبال بمسألة الشهرة، والكتابة عنده كانت بمثابة الصلاة، وقال "كانت جميع جهوده مركزة على الإشباع الروحي وتحقيق حياة يلزم أن تكون نقية بشكل مباشر".

ويضيف "كانت حياته مستغرقة تماما في المسعى لتحقيق الأسمى الذي يكمن في قوة الإنسان، لكي يستأصل من نفسه كل رذيلة"، وينقل عن كافكا قوله "لا يمكن للإنسان العيش دون إيمان ثابت في شيء راسخ معه".

فكأن برود يؤكد مسبقا على ما سيقوله يانوش نقلا عن كافكا، ويحاول الإيحاء بصدقيته في أكثر من موضع من المقدمة، سواء بتوثيق للعلاقة المدعاة بين طرفي الحديث (يانوش وكافكا) وحديثه عنها بثقة الشاهد عليها، أو بالاستشهاد بدورا ديمانت والقول إن الكتاب بدا لها وكأنه لقاء آخر بكافكا، كما يشير إلى ورود اسم يانوش في رسائل كافكا إلى ميلينا.

## صورة مثالية لكافكا

يقترح ماكس برود في المقدمة التي حررها في أكتوبر ١٩٥٢، اتخاذ الأحاديث التي نشرت بعد ثلاثين عاما من رحيل كافكا، بديلا عن يوميات كافكا المفقودة عن تلك السنوات ولم يذكر شيئا عن الذاكرة وما قد تفعله من تحوير وتحريف للذكريات أو ما قد يصيبها من ترهل أو ضعف، وبالرغم من أن الكتاب مصاغ بأسلوب يانوش إلا أن برود لا يتحرج من الادعاء بأن كلمات كافكا كما نقلها يانوش تحمل علامة واضحة على أسلوب كافكا في الحديث، الذي يمتاز بكونه أكثر إيجازا واكتنازا من أسلوبه في الكتابة.

المهم أن الكتاب يرسم صورة لكافكا آخر يكاد يكون نقيضا لكافكا الذي يعرفه قارئ رواياته ورسائله ويومياته التي اكتشفت ونشرت بعد صدور الكتاب بسنوات. فكافكا السوداوي المتشائم في قصصه، ولنتذكّر قوله "رواياتي وقصصي هي أنا"، وقد نشأ طفلاً ضعيفاً متردداً، كتب في يومياته "ما أريده الآن لا أريده في اللحظة التالية"، وكان كثير الشكوى، غير راض عن شيء كما تكشف رسائله، وهذا طبيعي بالنسبة للشخص الذي يعاني اضطهاد الأب وعقدة الذنب، هذا الشخص يبدو في كتاب يانوش متفائلا، واثقا من نفسه، عارفا بكل شيء، ولديه القدرة على الإجابة عن أي سؤال، فينصح الصبي بما لم يفعله هو شخصيا، فلا ينصحه مثلا بالتمرد على الأب الرافض لاشتغال ابنه بالموسيقى، وينصحه قائلا "الصبر هو الحل لجميع المشكلات، يجب على المرء أن يُشفق على كل الأشياء، وأن يستسلم لكل الأشياء، ولكن عليه في الوقت ذاته أن يظل صبورًا ومتسامحًا".

وهذا يتناقض مع قوله "أنا شخص لا مبال تمامًا ومثيرٌ للشفقة؛ بئرٌ جفّت، والماءُ فيها على عمق يستحيلُ الوصول إليه، ما الذي هناكَ ليربطني بالماضي أو بالمستقبل؟ الحاضرُ شبحٌ يُعبّرُ عنّي، فأنا لا أجلسُ إلى الطاولة بل أحومُ حولها. لا

شيء، لا شيء. خواء، ملل، لا ليس مللًا بل مجرّد خواء، لا معنى، ضعف".

يقول صاحب سيرة كافكا رونالد غراي، إن الشيء الواضح في كافكا وفي أفكاره الدينية وكذلك في علاقته بأبيه، هو ازدواجيته؛ فهو يبدأ إحدى يومياته بكلمات تقول "اللهم ارحمني فإني خاطئ في كل ركن من أركان حياتي" ثم ينتقل إلى استهجان هذا الدعاء على اعتبار أنه حب للذات يدعو للسخرية، لكنه يعود ويدافع عنه.

هذه الازدواجية المميزة لشخصية كافكا تصلح دليلا إضافيا على زيف الصورة التي رسمها يانوش، المهم أن كافكا المختلق كان مؤيدا للحاخام هيرش كاليتشر ملهم هرتزل بخصوص إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، وينسب له الكتاب قوله "لم يعد اليهود اليوم راضين بالتاريخ، إنهم يتطلعون إلى وطن متواضع اعتيادي في هذا الكون. إن عدداً من اليهود الشبان يعودون إلى فلسطين، إنها عودة المرء لذاته، لجذوره لانتمائه للوطن القومي في فلسطين، هو بالنسبة لليهود الهدف الضرورة".

هذه الأفكار الصهيونية المنسوبة لكافكا تبين الهدف من ترويج ماكس برود للكتاب، كما كانت سببا في اتهام بعض الكتاب العرب له بالصهيونية، لكن هناك من يخالفهم الرأي على اعتبار أن يانوش حوكم في حياته بتهمة الاختلاس وتم سجنه، وبالتالي لا يمكن الوثوق في صدق أقواله، كما أن اسم يانوش في يوميات كافكا التي ورد بها ذكر طباخه وخادمه، وحينما ذكره في رسالة إلى ميلينا وصفه بأنه صبي مزعج، كما أن كافكا كان يشعر بالانفصال عن اليهود والألمان والتشيك على المستوى النفسي، لهذا تساءل: ما هي القواسم المشتركة بيني وبين اليهود؟ إنه لا يكاد يوجَد قواسم مشتركة بيني وبين ذاتي. كذلك الأدب الصهيوني أداة ذات هدف واضح معلوم، مما يجعل منه أدبا عنصريا بالأساس، بينما أدب كافكا أدب

إنساني، كما قال هيرمان هيسه "ليست كتابات كافكا بحوثاً حول مشكلات دينية، وما ورائياتية، وأخلاقية، بل هي أعمال شعرية، ليس كافكا ما يقوله لنا بصفته لاهوتياً، أو فيلسوفاً، بل هو بصفته كاتباً وحسب".

## فرانسواز ساجان تكتب سيرتها بذاكرة انتقائية

كانت الكاتبة الفرنسية فرانسواز ساجان (١٩٣٥ – ٢٠٠٤) تقول: "لم أرد أن أكتب قصة حياتي أبدا، لأنها تضم العديد من الأشخاص الذين ما زالوا على قيد الحياة ولأن ذاكرتي أصبحت متعبة تماما".فلما انتعشت ذاكرتها توقفت عند بعض الذكريات المرتبطة بالحنين إلى أشخاص كانوا قد ماتوا وقت كتابتها عنهم، وأضاءت من خلال ذكرياتها معهم جوانب مهمة من سيرتها الذاتية، دون حاجة إلى التخفي خلف أقنعة روائية.

فهي ترسم بشكل غير مباشر صورة شخصية لنفسها من خلال تقاطع سيرتها مع سير الشخصيات التي تقاطعت معها في حركة حياتها، وفي نفس الوقت ترسم صورة للحياة الأدبية في باريس في خمسينات وستينات القرن العشرين، لكن تظل السيرة غير مكتملة فهي مثلا تخفي عن قارئها أسباب إدمانها للمخدرات والقمار، هي فقط تتذكر وتحكي دون غوص وراء الأسباب.

وكانت لديها قناعة راسخة بأن ذاكرة الإنسان انتقائية، وأن كلّ منّا ينتخب الأحداث، محتفظاً بالذكريات بالسعيدة وناسياً الشقيّة – أو العكس بالعكس – ذاكرة لا تأنف أحياناً من طلب يد العون من المخيلة. لذلك اختارت من بين ذكرياتها السعيدة فقط، فصولا عشر تكون كتابها "مع أطيب ذكرياتي" ( دار المدى – بغداد ) بترجمة "علاء المفرجي".

لم يكن المال ولا المجد الأدبي هما مالا تبحث عنه ساجان، كانت تبحث عن الحياة، والحياة بالنسبة لها تتمثل في مفردات السرعة والليل والجاز والقمار، فهي مثلا ترى أن "من لا يحب السرعة لا يحب الحياة"، وتقول عن نفسها "إني أحب

الحياة حباً كبيراً، ولا يمكن التمتع بها إلا حين أشعر بأنها مقترنة بالحرية"، وكانت السرعة الجنونية في قيادة السيارات من مظاهر الحرية لديها، فالسيارة عندها انعتاق بينما السرعة انتصار على الزمن. وهي تتحدث عن ولعها بالقمار، والسرعة، والحياة الليلية في سانت تروبيه، مستعيدة حكاياتها عن الألعاب الخطرة في الكازينو خصوصا "عندما يتم إطلاقها بأقصى سرعة على طريق ريفية، والعودة مع الحنين إلى الماضي حول سان تروبيه".

ولعل في ترتيب الكتاب ما يدل على تفضيلاتها، فهي تبدأ ذكرياتها الطيبة بالتأكيد على عشقها لأغاني الجاز منذ صباها حيث اعتادت إنفاق كل مصروفها ومصروف صديقتها فلورنس إبنة الكاتب الشهير أندريه مارلو على موسيقى الجاز التي تراها شعورا مكثفا باللامبالاة.

## السيرة الناقصة

تقودها الذكريات إلى زيارتها لمدينة نيويورك عقب صدور الترجمة الإنكليزية لروايتها الأولى، وهناك تلتقي بمغنية الجاز الأمريكية بيلي هوليداي التي كانت تحيي حفلاتها في مبنى الكارنيجي هول، وقد التقتها فيما بعد في باريس، ومن الجاز إلى القمار الذي كان محورا لذكريات الفصل الثاني، فساغان كانت مقامرة محترفة، بدأت إدمانها له وهي في الحادية والعشرين، وكانت على معرفة بتفاصيله وعروفه في صالاته العالمية، حيث التقت بمشاهير منهم الملك فاروق، وتشير أيضا إلى تفضيلها للرقم ثمانية على الروليت، فبفضل إصرارها عليه رغم تكبدها خسائر بسببه، كسبت في ليلة واحدة مبالغ طائلة مكنتها من شراء بيتها في نورماندي، وعن عالم القمار وصالاته تقول "ما لم أعرفه أنه في الكازينو، كما في أي مكان آخر، تُترجَم الثروة إلى شيكات، وتُقبَل هذه الشيكات في الكازينو المعني باستعداد أكثر أو أقل، وإن احتراس مديري اللعبة المنفر في الغالب يأخذ دور الفرملة، المفيدة حيناً،

المهلكة حيناً، لجنون اللاعبين".

وهكذا تستعيد ساجان في الفصول التسعة الأولى ما أسمته "ذكريات القلب التي لم تخلف لديها شيئا سوى تشوش تام".أما الفصل الأخير فخصصته لما يمكن تسميته ذكريات العقل، متحدثة عن سنوات التكوين والقراءات الأولى، ومنها أشعار رامبو، وقوت الأرض لأندريه جيد، والإنسان المتمرد لألبير كامي، والبحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست، هكذا تضع القراءة في مواجهة كل ما سبق، وتصوغ منها تعريفا مختلفا للحياة، يلخصها في كلمة "عزلة"، والقراءة علمتها العزلة، فلم تعد تأسف إلا لأنها لم تقرأ كل الكتب التي كانت تريد قراءتها.

لم تكن ساجان قد بلغت العشرين من عمرها حينما أوفدها ناشرها إلى الولايات المتحدة في رحلة ترويجية للترجمة الإنكليزية لروايتها "صباح الخير أيها الحزن"، هناك تلقت برقية من تنيسي ويليامز يدعوها لمقابلته في منزله بفلوريدا، كانت مفتونة بقصائده وتراه أهم شاعر أميركي بعد والت ويتمان، وتبقى أسبوعين في ضيافته بمنزله في فلوريدا، وهناك تلتقي بالكاتبة الأمريكية كارسون ماكولرز صاحبة رواية "أنشودة المقهى الحزين"، وكانت تعاني من مرحلة متقدمة من مراحل السرطان، وتطوع ويليامز بضيافتها ورعايتها، وبعد عودتها تترجم مسرحيته "طائر الشباب العذب" إلى الفرنسية، ويفاجئها بالحضور إلى باريس لحضور العرض، وتتعدد اللقاءات في أماكن مختلفة وعلى مدى سنوات فتلاحظ كيف يشيخ ويليامز تدريجيا.

ساجان وصفت ويليامز بأنه "رجل قصير، بشعر أشقر وعينين زرقاوين، ونظرة لاهية"، على العكس منه أورسن ويلز، فقد "كان ضخما، كان عملاقا، كانت له عينا صقر، ضحك بطريقة راعدة وأجال طرفه في ميناء كان في حشوده الضالة ويخوته الفاخرة، بنظرة لاهية متقززة في الوقت ذاته". تتذكر مشهدا وكأنه مجتزأ من

فيلم كوميدي، فويلز الضخم "قام بسحبي تحت ذراعه مثل حزمة غسيل، بحجة أنه لم يكن يريدني أن أدهَس بسيّارة، وحملني عبْر الشوارع، هادراً وناهراً، يتدلّى رأسي من جانب وقدماي في الجانب الآخر".

وكان ويلز مثلها مسرفا يرمي أمواله من النوافذ، يشاركها القناعة بأن قيمة الأموال في أن نصرفها، لذلك كان كثيرا ما يختلف مع منتجي أفلامه، وقال عنهم لفرانسواز "أنا وأنت فنانان، ليس هناك ما يجمعنا مع ثلة الماليين أو المحتالين عديمي الأهمية هؤلاء، ينبغي تجنبهم كما نتجنب الطاعون، هم مجرد سماسرة". اختصرت ساغان ذكرياتها مع سارتر في رسالة حب وجهتها له، في الحادي والعشرين من يونيو ١٩٧٩، كان يوم ميلاده الرابع والتسعين، وميلادها الرابع والأربعين، وفيها تقول عن سارتر أنه الأقرب إلى قلبها، وأنها أحبته أكثر من الجميع، يومها احتفلا معا، كانت في منتصف عمرها، بينما هو قبل النهاية بقليل، وكان قد فقد بصره، تكتب مثلا "أحببت أن أمسك بيده، ويمسك هو بروحي. أحببت أن أفعل ما يقوله لي. لم أهتم بخرق عماه. أعجبني أنه استطاع النجاة من عشقه للأدب. أحببت أن آخذ المصعد إلى شقته. أتجول معه في السيارة. أقطع له اللحم، أعد له الشاي.. أجلب له الويسكي خفية".

## نوا نوا .. رحلة جوجان بحثاً عن فردوسه المفقود

" نوا نوا.. مذكرات تاهيتي" كتاب صغير الحجم، يبلغ عدد صفحاته ٩٦ صفحة، ربعها يضم صورا للوحات، والبقية تضم نصا فريدا شائقا صاغ الفنان الفرنسي بول جوجان، يوميات رحلته الأولى إلى تاهيتي في قالب يجمع بين السيرة الذاتية والسرد الروائي، وتأملات الفنان حول الطبيعة والفن، الكتاب ترجمته في لغة عالية الحساسية المترجمة السورية أبية حمزاوي ( دار المدى – بغداد ) وقد اتخذ لها عنوانا بالغ الشاعرية، فكلمة "نوا نوا" بلغة الماووري تعني "إننا نفوح شذى".

تعبر سطور الكتاب كلها عن حنين الفنان لتلك الفترة التي استنشق فيها شذى الحياة البدائية للبسطاء التي رآها خالية من زيف المدنية الأوروبية. فتلك الحياة ساعدته على أن يجد أسلوبه الخاص في الإبداع، بعد أن عانى سنوات للتحرر من آثار السابقين، يقول في مذكراته: "كان رسم الأشياء كما أراها أمراً بسيطاً للغاية، أن أضع من دون حسابات معقدة الأحمر قرب الأزرق، لقد سحرتني الأشكال الذهبية عند الجداول وعلى شاطئ البحر، ولكن لماذا ترددت في وضع عظمة الشمس وروعتها على قماش الرسم؟ إنها التقاليد الأوروبية العريقة الخوف والخجل من التعبير عن شعوب متدنية، كي أعتاد الملامح الخاصة للوجه التاهيتي تمنيت طويلاً أن أرسم وجه إحدى جاراتي وكانت امرأة تاهيتية شابة".

### حياة قلقة

ولد بول جوجان في السابع من يونيو عام ١٨٤٨، وهو عام سقوط الملكية في فرنسا، وكان والده كلوفي جوجان صحفيا مؤيدا للجمهورية الوليدة، فلما أعلن نابليون الثالث عن قيام الإمبراطورية الثانية قرر الأب أن يهجر فرنسا ليقيم في بيرو

إلى جوار عائلة زوجته ألين ذات الأصول الإسبانية الأرستقراطية، وقد توفي فجأة قبل أن يصل إلى ليما، فأكملت زوجته الرحلة بأولادها الذين قضوا سنوات طفولتهم في منزل عمها، وكان المنزل يطل على جبال الإنديز في منطقة عامرة بالنباتات والطيور الاستوائية العجيبة ذات الألوان المتداخلة الخلابة، فبدت لعيني الطفل جوجان وكأنها الجنة، فقضى بقية حياته يحلم بها.

وفي عام ١٨٥٤ شهدت بيرو اضطرابات سياسية عنيفة أثرت على أقارب إلين فاضطرت إلى العودة بأطفالها إلى فرنسا، فأودعت أطفالها لدى أهل زوجها في سان مارصو، بينما أقامت هي في باريس حيث افتتحت مشروعها الخاص كمصممة أزياء، لم تطب الحياة لبول جوجان سواء في سان مارصو أو باريس فعمل على متن سفينة وهو في السابعة عشرة من عمره، فتمكن من زيارة العديد من البلدان حتى قامت الحرب وسقطت الأمبراطورية الثانية لتستعيد فرنسا جمهوريتها، ويعيش بول إلى جوار أمه بباريس لكنها تمرض فجأة وتموت في عام ١٨٦٧، ويلحقه أحد معارفها بعمل في بورصة باريس كسمسار للأوراق المالية، وهو العمل الذي مكنه من تحقيق أرباح وفيرة فتزوج من فتاة دانمركية وأنجب منها خمسة أبناء، واستقرت حياته لسنوات حتى انهارت بورصة باريس في ١٨٨٢، ففقد وظيفته، وهو الأمر الذي دفعه لبيع منزله الباريسي والإقامة في ضاحية روين غرب العاصمة، وهناك قرر أن يتفرغ للرسم الذي كان يمارسه كهواية يشغل بها أوقات الفراغ.

كان جوجان رساما تقليديا في بداياته لكنه سرعان ما تأثر بالانطباعيين، بعدما تعرف على بيسارو الذي عرض له عدد من لوحاته في معارض الانطباعيين، ولما لم يستطع بيع لوحاته ونفدت أمواله هاجرت زوجته إلى الدانمرك مصطحبة أطفالها ليبقى جوجان وحيدا إلا من ريشته وألوانه، وعزم على أن يكتشف أسلوبه أسلوبه

الخاص في الرسم فهجر باريس إلى بريتاني، وهي منطقة نائية في أقصى غرب فرنسا تطل على المحيط الأطلنطي، وكانت تعتبر منطقة بدائية، ولعل حنينه إلى المناطق الاستوائية التي عاش فيها طفولته الباكرة هو ما دفعه إلى بريتاني، ثم إلى بنما ثم المارتينيك التي ألهمته لوحته المميزة "نباتات استوائية" كما التقى هناك بالفنان فنسنت فان جوخ، وكان مثله ينتمي إلى ما بعد الانطباعية، وكان ينوي الإقامة فيها لفترة طويلة لكن إصابته بالملاريا اضطرته إلى العودة إلى باريس للعلاج بعد أربعة أشهر وهي فترة قصيرة نسبيا لكن أشارت له إلى الطريق الذي يجب أن يسلكه.

وفي باريس كانت المدرسة الرمزية في أوجها، ولم يفقد رغبته في العودة إلى المناطق الاستوائية، فقرر العودة إليها وفي السابع من فبراير/شباط ١٨٩١ بدأ رحلته إلى تاهيتي التي كانت له بمثابة الفردوس المفقود، فقضي هناك عامين تشكل ذكرياته عنهما متن هذا الكتاب، ثم عاد إلى باريس ليقيم معرضا لرسوماته خلال العامين ويصدر كتابه قبل أن يعود في رحلة تاهيتية ثانية عام ١٨٩٥، استمرت لست سنوات رسم خلالها ستين لوحة زيتية، وأعاد صياغة كتاب "نوا نوا"، عاد بعدها إلى باريس ليجد نفسه متهما بمعارضة السلطات، ويواجه حكما بالسجن لثلاثة أشهر، وبعد انقضائها يخطط لرحلة تاهيتية ثالثة لكن المرض حال دون قيامه بها، وفي الثامن من مايو/آيار ١٩٠٣، يموت قبل شهر من اتمام عامه الخامس والخمسين.

## نوا نوا

كانت قناعات جوجان سببا في أن يكون منصفا في تفهمه للمشاعر التي أبداها السكان المحليون تجاه أعضاء البعثة الفرنسية الاستعمارية. يقول عن شعوره بالوحدة لعدم تفاعل التاهيتيين معه: "كنت أرى أمامي أوروبا التى هربت منها معتقداً بأنني قد خلّفتها ورائي إلى الأبد، ففي ظل التأثيرات الطاغية للطبقة

الأوروبية المستعمرة، ساد التقليد الفج الذى يصل حدّ المهزلة، وتشويه العادات والتقليعات ومختلف مظاهر الحضارة الأوروبية، وهل قطعت كل هذه المسافات لأجد أمامي الشيء ذاته الذى دفعنى للهروب؟".لذلك غادر العاصمة بابيتي مواصلا الهروب باحثا عن فردوسه. وكلما أدرك ابتعاد التأثير الأوروبي أدرك أنه اقترب من تحقيق هدفه، لذلك استقر في ماتايا حيث "في الغابة الموحشة والليل التاهيتي الصامت الذي يسمح لك أن تسمع ضربات قلبك من دون أن يعكر ذلك ضجيج الآلة وصخب الحضارة.. في كوخ لا يفصلك عن الحياة أو عن اللامتناهي المطلق إلا سقف هش من أوراق الكاذى.. كوخ يمنحك حرية خاصة تختلف عن إغراء أسر المنازل الأوروبية حيث الطبيعة السخية التي لا ترفض لسائل طلباً.. فلن تحتاج الأوراق النقدية.. وما عليك إلا أن تغوص بالماء لتقتلع الأصداف والكنوز البحرية أو أن تتسلق الأشجار المحملة بالغنائم حتى تشعر بدونيتك كرجل حضارة".

هكذا وجد صوته المنفرد فعزف بالألوان فنا إنسانيا وإن أسموه بدائيا، ومهد الطريق لظهور ما يسمى "المدرسة الوحشية" التي خرجت على التقاليد الأوروبية وأعادت للفن مهمته القديمة بعد اتصال الفن الأوروبي بالطبيعة العذراء التي لم تلوثها الحضارة المدعاة.

## بول فيرلين ..شاعر يلاحق غموض المرأة ويرضى بقسوتها

رغم أن شهرة الشاعرين الفرنسيين شارل بودلير وآرثر رامبو طبقت الآفاق إلا أن بورخيس كان يفضل عليهما " بول فيرلين"، ويرى شعره أهم وأعلى شأنا من شعرهما، وكان فيرلين قد توفي في الثامن من يناير عام ١٨٩٦، بعد أقل من عامين من اختياره أميرا لشعراء فرنسا، ولم يكن قد أتم عامه الثاني والخمسين، وفي صبيحة اليوم التالي لوفاته ذكرت الصحف الفرنسية حادثا غريبا يخصه، فعندما مرّ جثمانه أمام تمثال الشعر المنصوب في أعلى مسرح الأوبرا، كُسرت يد التمثال التي تحمل قيثارة محطمة. فكأن الشعر الفرنسي فقد أحد ذراعيه، وتمثل الذراع الثاني في رامبو الذي كان صديقا حميما لفيرلين. وكان قد أصدر قبل تنصيبه أميرا للشعراء ديوانه "أغنيات لها" في عام ١٨٩١، وقد صدرت في دمشق ترجمة الديوان التي قام بها الدكتور عادل داود.

### الوعي بالتناقضات

بول فيرلين المولود في مدينة ميتز بشمال شرق فرنسا، على الضفة اليمنى لنهر السين، حيث عاش طفولة مستقرة في كنف أسرة بورجوازية، فقد كان والده ضابطا بالبحرية الفرنسية، وفي عام ١٩٥٠ انتقلت الأسرة إلى باريس، وهناك التحق بمدارسها، وفي صباه تعلق بالشعر والخمر، وبدأ رومانسيا ثم انتقل إلى التعبيرية فالرمزية، وفي الثلاثين من مارس ١٨٤٤، أصدر ديوانه "القصائد المأساوية" في ١٨٦٦، وهو الديوان الذي امتدحه مالاراميه، وأناتول فرانس، ومنذ أعماله الأولى شكلت قصيدته مُعادلاً للحياة اليومية التي يعيشها، وكانت حياته حياة حافلة بالقلق والالتباس، وجاءت قصيدته تشبهه فوصفه النقاد بأنه "شاعر مليئ

بالتناقضات، يتأرجح بين العتمة والنور، وبين الخير والشر، وبين الاكتئاب والفرح الطفولي، وكان فرلين واعيا بتناقضاته لذلك ظل يتصارع معها حتى النهاية".

وكانت المأساة التي عاشها فيرلين طوال حياته قد بدأت حلقاتها الأولى بوفاة إحدى قريباته "اليسا" متأثرة بمرض أدركها وهي في شرخ صباها، فتفجرت شاعرية فيرلين الذي أدمن الخمر لينسيه حزنه لكنه لم يستطع الإقلاع عنه لتكتمل دوائر مأساته.

وكما اقترنت الدائرة الأولى بالحب كانت الدائرة الثانية كذلك، فقد أحب صبية في السادسة عشرة من عمرها هي "ماتيلدا مونيه"، وتزوج منها عقب صدور ديوانه الرابع "احتفالات راقية" في ١٨٦٩، وعاشا معا في بيت والديها، وكانت مشاعر الحب التي عاودته لأول مرة بعد وفاة أليسا قد ألهمته قصائد الديوان الخامس "الأغنية الجميلة" الذي صدر في عام ١٨٧٠ وفي صدر صفحته الأولى اهداء لها واعتراف بأنها ملهمة قصائده، لكن سعادتهما انتهت حينما دخل آرثر رامبو إلى حياته.

## الشاعر سجينا

نشبت الحرب بين فرنسا وبروسيا في ١٨٧٠، فتم تحويل المدرسة التي كان رامبو ملتحقا بها إلى مستشفى عسكري، فهرب إلى باريس، وهناك عاش متشردا، وكتب قصائد مميزة فنصحه البعض بأن يكتب للشاعر فيرلين، فكتب له رسالة وأرفق معها بعض قصائده، نالت القصائد إعجاب الشاعر الكبير فرحب برامبو ودعاه لأن يعيش معه، كان رامبو في مثل عمر ماتيلدا، التي كانت تعاني متاعب الحمل فانصرف عنها زوجها، وأمعن الشاعران في الخمر والشعر والعلاقة المثلية، وفي عام ١٨٧٢ قرر الشاعران أن يهربا إلى لندن، وهناك عاشا لفترة قبل أن يسأم رامبو العلاقة فهرب إلى بروكسل حيث كانت تعيش أمه، فعاد فيرلين الى باريس

وحيداً شاكياً من هجر رامبو له وكان ذلك عام ١٨٧٣، وكتب قصائد ديوانه "أغان عاطفية بدون كلام" الذي صدر في ١٨٧٤.

خلال ذلك كانت ماتيلدا قد طلبت الطلاق وحصلت عليه، بعدها سافر فيرلين إلى بروكسل حيث التقى برامبو، وتشاجرا وهما تحت تأثير الخمر فقام فيرلين بإطلاق رصاصتين باتجاه رامبو، أصابت إحداهما يده، فحوكم فيرلين وحكم عليه بالسجن لسنتين، على الرغم من أن رامبو كان قد سحب اتهامه لفيرلين بمحاولة قتله. وفي السجن أقلع فيرلين عن الخمر مرغما، ووجد نفسه فاقدا للزوجة والحرية ولم يبق له إلا الشعر، فكتب عدة قصائد شكلت ديوانه "في الزنزانة الانفرادية"، وفي تلك الفترة اعتنق الكاثوليكية، وأعاد النظر في حياته وفي شعره، فقرر ألا ينشر الديوان الذي كتبه في السجن، وبالفعل لم ينشر الديوان إلا بعد رحيل الشاعر بمائة وعشرين عاما، في باريس ٢٠١٦ حيث عثر أحد كتاب سيرته بالصدفة على نسخة خطية من الديوان بين أوراق الشاعر.

## أغنيات لها

عقب خروج الشاعر من السجن سافر إلى انجلترا، فعاش لفترة كتب خلالها ديوانيه "الرومانسية غير المشروطة" و "الحكمة"، وعاد إلى باريس لينشر أغلب قصائده السابقة في ديوان "قديما وحديثا"، ثم يصدر في ١٨٨٤ كتابه "الشعراء الملعونون" الذي أكسبه شهرة فائقه، وعده النقاد رائدا للشعراء الرمزيين ذوي النزعة التحررية، وعن هذه المرحلة من شعره يقول مترجم الكتاب الدكتور عادل داود "ذاع صيته بقوة، فانطلق في أثير الشعر المتغاضي عن كل ضابط أو قيد، وتجسد في شعره عالم من الحس المرهف والرومانسية المثيرة التي يشعل غرائزها قدر قليل من الكلمات، فارتسمت في أبياته ملامح فن انطباعي بديع".

وفجأة أصيب فيرلين بمرض غريب ألزمه المستشفى فتوقف عن الإبداع، لسبع

سنوات، حتى كتب قصائد ديوانه "أغنيات لها" في عام ١٨٩١، زنشرها فور الانتهاء من كتابتها لينهي بذلك فترة انقطاعه عن الشعر. يضم ديوان "أغنيات لها" خمسة وعشرين قصيدة قصيرة غير معنونة، منحها فقط أرقاما، وكأنها أجزاء من قصيدة واحدة طويلة، يتغنى فيها بامرأة يحبها ويصفها أيضا بأنها مخادعة. يقول: "أنت بلا فضيلة أبداً / إنك تمتلكين أكثر ما في الخداع / من فطنة / وأكثر ما في الأشياء / من صدقية / فهلا حصلت على عنايتك اللطيفة".

وتتوالى القصائد التي يصفها المترجم بأنها "قصائد غزلية يُفصح فيها بول فيرلين عن كنه نفسه المتغنِّية أبداً بمفاتن الهوى، والمترنِّحة بعذاباته. فالشاعر يوضِّح غموض المرأة، ويعلن رضاه بقسوتها ثمناً لحبٍّ يتحرَّر من كلِّ قيد؛ فيمضي هذا المتيَّم متمادياً، ملتحفاً بعباءة التصوّف، طالباً لروحه المزيد من شرور الحب ولذّاته.

## شكسبير ليس هاملت

تتسم الخرافات بطبيعة ديناميكية فهي تتغير وفقا للتطورات التاريخية والثقافية، وترى كارين أرمسترونج في كتابها "تاريخ موجز للخرافة" أن الخرافة "مصممة كي تكون مؤثرة، لا كي تكون صحيحة"، و أن البشر كائنات تسعى إلى الخرافة، بمعنى أنهم كائنات تستهويها الحكايات.

من هذا الفهم لطبيعة ومعنى الخرافة انطلقت لوري ماجواير وزميلتها بجامعة أكسفورد إيما سميث في كتابهما "أشهر ثلاثين خرافة عن شكسبير(مؤسسة هنداوي – القاهرة) ترجمة أحمد مُحَمَّد الروبي، وقد عملتا في كتابهما على تفكيك أكثر الخرافات رواجا حول شخصية الشاعر والكاتب المسرحي الأشهر وليم شكسبير.

يبدأ الكتاب بخرافة تتعلق بشهرة شكسبير في عصره، فالقراء اليوم في العالم كله يفترضون أن شكسبير كان أشهر كتاب عصره، وهذا ما يفسر عدم اندثار أعماله بتوالي مرور القرون عليها، هنا يؤكد الكتاب نسبية مفهوم الشهرة، وضرورة التفرقة بين الشعبية في ميدان المسرح والشعبية في مجال الأعمال المطبوعة. ويصل الكتاب إلى نتيجة أن شكسبير استمد شهرته الأولى من شهرة فرقة رجال اللورد تشامبرلين التي كتب لها بعض مسرحياتها، فلا يمكن أن يكون تزايد شهرة ونفوذ الفرقة راجعا إلى مسرحيات شكسبير وحدها، بل الفائدة كانت متبادلة بينه وبين الفرقة.

وعن عدم تلقي شكسبير لأي تعليم، يخلص الكتاب إلى أنه تلقى تعليما ساعد على تأسيسه في الأدب الكلاسيكي، لكنه واصل البناء على هذا الأساس المتين بنفسه.وعن خرافة كراهية شكسبير للسفر وعدم ارتحاله، يوضح الكتاب أن

الرحلة من مسقط رأس شكسبير في "ستراتفورد– أبون– أفون" إلى لندن هي الآن نزهة لا تستغرق سوى ساعتين، لكنها كانت في القرن السادس عشر رحلة شاقة. لذلك عندما يُزعم أن شكسبير لم يسافر قط، فالمقصود أنه لم يتخط حدود انجلترا، مع أن مسألة سفر شكسبير إلى أوروبا هي إحدى الفرضيات التي تسد فجوة السنوات المفقودة المزعومة في حياته خلال الفترة بين عامي ١٥٨٨ و١٥٩١، حيث لا يوجد أي دليل يثبت أماكن تواجده أو أنشطته. لكن إذا لم يكن شكسبير قد ارتحل خارج انجلترا فمن أين عرف بالحكايات التي عرضها في مسرحياته "سيدان من فيرونا"، و"روميو وجولييت" و"تاجر البندقية" وغيرها من مسرحيات تدور أحداثها في إيطاليا، و"هاملت" التي تجري في الدنمارك؟

هنا تقول الكاتبتان: وكيف ارتحل شكسبير في عدد من مسرحياته إلى اليونان القديمة، وإلى روما القديمة، وأماكن أخرى كانت مسرحا لأعماله التاريخية، "الإجابة هي أنه ارتحل قارئا، محمولا على صفحات الكتب؛ فهو لم يقصد هذه الأماكن، ولكن قرأ عنها".

## الوصية

مات شكسبير بعد شهر واحد من كتابة وصيته التي شغلت ثلاث صفحات كل منها ممهورة بتوقيعه، ولا يوجد بها ذكر لأي كتب أو أوراق ضمن الممتلكات الْمزمع توزيعها.وقد اشتهرت الوصية شهرة واسعة بسبب غرابة أحد بنودها وهو "أهب زوجتي ثاني أفضل أَسِرَّتي مع الأثاث"، فقد اعتبر البعض في هذا البند دليلا على كراهية شكسبير لزوجته، وقيل إنها حملت منه قبل الزواج فابنته سوزانا ولدت بعد أقل من ستة أشهر من الزواج، كما أنها كانت تكبره بثماني سنوات، كانت تلك إحدى الخرافات الشائعة لكن الكتاب يفندها بالرجوع إلى تقاليد عصر شكسبير، فأيامها كان أفضل الأسِرة يُخَص للضيوف؛ ولذا فإن التَّركة رومانسية الطابع،

وليست دليلا على زيجة تعسة.

كما ربط الكثيرون بين اسم ابن شكسبير هامنت واسم بطل مسرحيته الشهيرة هاملت، حتى أن فرويد اعتبرهما شخصا واحدا، والسبب في ذلك هو أن التراجيديا التي يؤدي هاملت دور البطولة فيها تدور عن العلاقات بين الأب والابن.

وهي أيضا مسرحية أسيرة التأملات في الموت.وكذلك كان عقل مؤلفها بحسب ظن البعض، فقد كان الأسى جزءا من مخزون شكسبير الإبداعي لوفاة ابنه ثم عمه وأبيه، وهذا انعكس على المسرحية. لكن هذا يتجاهل أن الحبكة مستوحاة من أسطورة دنماركية، يُدْعَى فيها البطل المنتقم أملوثي، وقد أسماه شكسبير هاملت، كعادته في تبديل الأسماء الموجودة في مصادره.

أما عن اتهام شكسبير بسرقة مسرحياته، فالكتاب يشير إلى أمرين، أولهما الصدام بين ثقافات المحاكاة المنتمية إلى عصر النهضة بثقافتي السرقة والأصالة المنتميتين إلى العصرالحديث، وثانيهما أن أغلب مسرحيات شكسبير لها مصدر واحد محدد، فإن كان سارقا فهو يسرق نفسه، فكلما يرتقي شكسبير في مشواره الأدبي، نجد أن مسرحياته الخاصة السابقة هي التي ينتفع بها مصدرا لمسرحياته التالية.

ونظرا لأن سيرة الرجل حافلة بالخرافات التي ظلت تتراكم حوله طوال حياته، بحيث يتطلب تفكيكها وتفسيرها وقوفا على هذه السيرة، فإن الكتاب من هذه الناحية يقدم ما يمكن اعتباره "سيرة حياة شكسبير"، منذ القصة الشائعة حول صيده للغزلان في مطلع شبابه، مرورا بتفاصيل زواجه، ومحاولات استكشاف السنوات الضائعة أو غير الموثقة من حياته.

## نوبل الموازية تمنح نسختها الوحيدة لحكايا البشر في الكاريبي

فور الإعلان عن فوز مغني الجاز الأمريكي "بوب ديلان" بجائزة نوبل للآداب للعام ٢٠١٦، عقب الروائي البيرواني " ماريو فارغاس يوسا" ساخرا: "السنة القادمة سوف يمنحونها للاعب كرة قدم"، كانت سخرية يوسا وغيره دليلًا إضافيًا على اهتزاز صورة الجائزة، وفقدانها للثقة بسبب تحيزاتها الجلية للآداب الأوروبية والأمريكية، وأيضا لارتهان الجائزة بتصورات أعضاء الأكاديمية للأدب، فكثيرا ما يخلطونه بالسياسة، فتتحكم دوافع سياسية في منح الجائزة مثلما حدث مع نايبول الذي منحوه الجائزة لعدائه للإسلام، وذلك على خلفية أحداث سبتمبر ٢٠٠١.

وجاء إبريل ٢٠١٨ ليعصف بالجائزة ويزلزلها، إثر فضيحة أخلاقية تسبب فيها زوج الشاعرة كتارينا فروستنسن العضو في الأكاديمية السويدية المانحة للجائزة ، فقد تبين في إطار الحملة العالمية "مي تو" أنه تحرش بعدة نساء، مثلما تبين اعتياده إفشاء أسرار اللجنة وتسريب أسماء الفائزين. إثر ذلك استقالت سكرتيرة اللجنة وعدد من الأعضاء، مما دفع الأكاديمية إلى إلغاء جائزة هذا العام، وإرجائها للعام التالي، على أن تمنح الجائزتين معا عن ٢٠١٨ و٢٠١٩.

عقب هذا القرار شكّل عدد من المثقفين السويديين لجنة موازية لمنح نسخة خاصة من الجائزة هذا العام. و أكدوا على أن مهمتهم مؤقتة، فهم مستمرون فقط حتى الحادي عشر من ديسمبر القادم، فى اليوم التالى لتسليم الجائزة فى احتفال رسمى، سيتم حل الأكاديمية الجديدة، وأُعلن التنافس هذه المرة حول ثيمة أدبية تقوم على "حكايا البشر في العالم".

وقد أعلن عن منح الجائزة للكاتبة ماريز كوندي ( ١٩٣٧) من جواديلوب

الفرنسية، وهي الكاتبة التي تتّسم أعمالها بالحكائية القادمة من السرديات الشعبية لجزر الكاريبي. وللأسف فهذه الكاتبة التي قرأها العالم أجمع لم يترجم أي من كتبها للغة العربية حتى الآن فلعل الجائزة الاستثنائية تكون دافعا للمترجمين العرب لينقلوا إبداعها للغة الضاد.

## ماريز كوندي

"شغلتها الأفكار النمطية حول الشخصيات السوداء في الأدب" هكذا وصف بيان الأكاديمية أعمال كوندي مضيفا بأنها "تسرد ويلات الاستعمار وفوضى ما بعد الكولونيالية بلغة دقيقة وبالغة التأثير على حد سواء"، بينما "تستحضر رواياتها الأموات إلى جانب الأحياء في عالم يتم فيه تناول قضايا الهوية الجنسية والعرق والطبقة باستمرار في قوالب جديدة".

أما كوندي نفسها فقالت "إن أكثر ما أسعدها هو أن اسم بلادها غوادلوب لن يظهر هذه المرة في أخبار الفيضانات والكوارث بل في أخبار ستُسعد شعبها المهمّش على أجندة العالم، وتمنح صوتاً لأولئك الذين أداهم التاريخ ثم نسيهم".

ولدت ماريز كوندي في ١٩٣٧ في جزر"جوادلوب" وهي مستعمرة فرنسية بالبحر الكاريبي، كانت تعاني من نظام الاسترقاق الذي أقره نابليون في ١٨٠٢ عقب نجاحه في قمع ثورة العبيد بالجزيرة . وكانت جدتها تعمل طاهية لدى أسرة بيضاء، وهو ماوضعها في قلب نظام الاسترقاق لذا قررت، وهى في سن السادسة عشرة مغادرة وطنها إلى باريس، حيث درست الأدب في جامعة السوربون، في عام ١٩٦٠، تزوجت من مامادو كوندي الممثل الغيني المعروف فأصبحت ماريز كوندي".

بعد ذلك تركت باريس متوجهة إلى أفريقيا برفقة زوجها، حيث عملت

بالتدريس لمدة اثني عشر عاما في المدارس الثانوية بغينيا وغانا ونيجيريا والسنغال. وخلال هذه الفترة كتبت عددا من المسرحيات والدراسات عن الأدب الكاريبي. ثم عادت إلى باريس للحصول على الدكتوراة في الأدب المقارن بجامعة السوربون: "الصورة النمطية عن السود في الأدب الكاريبي" بعدها التحقت بالعمل بجامعة باريس.

ولم تكتب كوندي الرواية إلا بعد أن شارفت الأربعين من العمر، فنشرت ثلاث روايات مستوحاة من أفريقيا هي: "حريماخونون" عام ١٩٧٦ و"موسم في ريهاتا" عام١٩٨١ و"سيجو" التي ترجمت إلى اثنتي عشرة لغة، بجزئيها "أسوار الأرض" عام ١٩٨٤، و"الأرض المشتتة" عام ١٩٨٥".

هذا وتتسم لغة كوندي بمخاطبة القارئ مباشرةً، مستوحية بذلك الطريقة الحكواتية الكاريبية التي تعتمد على مجموعة من المفردات التي تبدأ بها قصصها التي تشبه الطريقة الحكواتية العربية بعبارات "في يوم من الأيام" و"كان يا ما كان".

## نكهات وكلمات

دعيت كوندي للتدريس في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة في عام ١٩٨٥، وأسست مركز الدراسات الفرنسية والفرنكوفونية بها. وفي عام ١٩٨٦ عادت إلى غوادلوب بعد ثلث قرن من الرحيل عنها، وكتبت عن وطنها روايات مثل "حياة خسيس" و"عبور القرم".

ومن أشهر أعمال ماريز كوندي كتاب "الحياة دون مساحيق"، وهو سيرة ذاتية لها، أردفتها بجزء ثان "أطعمة وعجائب" .وهي في الكتابين تتحدث عن القضايا الاجتماعية والأدب والسياسة والتاريخ، بأسلوب أنيق وسهل. ولا نجد الطبخ، بوصفاته ونكهاته، موضوعا للكتاب، فحسب. ولكن هناك أيضا كتابة عن الأسفار

وخبرات الحياة المهنية الغنية. عن التنوع الثقافي والاثنى والواقع الاجتماعي للشعوب، التي زارتها الكاتبة وكتبت عنها. و تخلط ماريز كوندي عمدًا بين الأدب والطبخ، بهدف الجمع بين ملذات الطعام و اللغة. هذه التجربة بدأتها في ٢٠٠٦ بكتاب " النكهات والكلمات"، وفيه رسمت صورة لجدتها لأمها، التي تقول عنها " كانت أمية إلا أنها تشبه أعظم الشعراء، فقد كانت مبدعة حقيقية في الطبخ.فوصفاتها تضاهي سوناتات بودلير، وتنسجم فيها الروائح والألوان".

هذا الاهتمام بالأطعمة والبحث عن مرجعياتها الثقافية، رافقها طوال حياتها ككاتبة فقد كان الطبخ موضوع بحث متواصل كفن وعنصر ثقافي مهم في التعرف على الشعوب وتاريخها: "إن الطبخ يعكس في أي بلد شخصية وخاصيات سكانه، كما أنه يثري الخيال"، لذلك اهتمت في رحلاتها إلى بلدان العالم المختلفة بما يقدم إليها من أطعمة ففي الهند مثلا حيث أطباق الطعام التي تغلب عليها البهارات بألوانها فتبدو وكأنها ترتدي أقنعة عن الألم والأمل، كما انتبهت إلى أنه في كل مكان زارته تجد البيتزا تحل محل الأطعمة التقليدية التي تحتفظ بنكهات التاريخ والأصول والهوية. فعبرت عن تخوفها من التهجين الذي يحدث للوجبات التقليدية المميزة لدول دون سواها. والتي قد تنقرض بصفة نهائية فيختفي معها عمل متقن ومعرفة فريدة.

## "رحيق العالم" تلصص على المبدعين من ثقب الباب

يرى المترجم المصري "أحمد أبوالخير" أن الحوار قديم، يقترب من أصالة الذات البشرية نفسها، والبحث في الجذور التاريخية لمفهوم الحوار كفعل بين فردين، سيؤدي إلى مُنعطفات شديدةِ الانحرافِ؛ فلتعثرَ على إجابة، على حقيقة راسخة قد بُنيت على أسس منطقية، لا بد لك من طرح الأسئلة، السؤال يحتاجُ إلى مُعطيات، أدلة يجب عليك الجري ورائها، الواحدة تِلو الأخرى، حتى تصل إلى مفهوم، برهان، إذن حِينها – من الممكن – أن يُبَرَرَ بحثك، ويكون قد قَام على بناء يُمكنه الثبات والتدعيم من حين لآخر بدليل.

أما الحوار الأدبي فهو نوع من التلصص على الكاتب من الباب الخلفي، يستهدف منه المحاور الوقوف على جوانب من السيرة الذاتية للمبدع، ففي الإجابات يعمل الكاتب على المزج ما بين الذاتية التي تظهر حتما في أعماله وبين الموضوعية التي تلزمه بالوقوف على الحياد في مواجهة النفس، خشية الاتهام بالغرور أو التكبر، وبالتالي يجب أن يرسم الحوار صورة حقيقية لذات اللمبدع تظهر جمالها لكن لا تخفي ما بها من عوار.

وفي كتابه "رحيق العالم" ( دار الربيع – القاهرة ) يُترجم أبوالخير خمسة حوارات مطولة، يراها محققة لمفهومه للحوار الأدبي، ويشبهها بأنها مد جسر داخل روح الأديب في محاولة لاستكشاف المؤثرات في تكوينه الذاتي، ومعرفة الوصفات السحرية التي يستخدمها في كتابته فتكسبها ذائقتها المميزة.

### لماذا يجب أن نتحدث عني؟

ترددت سيمون دي بوفوار كثيرا قبل الموافقة على إجراء الحوار مع الصحافية

مادلين جوبيل سائلة "لماذا يجب أن نتحدث عني؟ ألا تظنين بأنني قلت ما يكفي في الأجزاء الثلاثة من المذكرات؟"، لكنها وتحت ضغط إلحاح مادلين وافقت فتم الحوار، ونُشر في باريس ريفيو في ١٩٦٥، قالت دي بوفوار إنها تكره بداية اليوم، لأن البدايات تدعوها للتعجل لشغفها بإتمام كل ما تبدأه، لذلك فهي تعمل دائما، من العاشرة صباحا وحتى الواحدة ما بعد الظهر، ثم تعاود العمل من الخامسة وحتى التاسعة مساء، وفي الوقت بينهما تحمل أوراقها وتقصد شقة سارتر وهناك أيضا تعمل، وتبدأ دائما بقراءة ما كتبته في اليوم السابق ثم تواصل من حيث توقفت.

وتقر دي بوفوار أنها لا تجد وقتا للقراءة إلا حينما تسافر، لذا تأخذ معها حقيبة كبيرة تملأها بالكتب التي لم تجد وقتا لقراءتها، وتؤكد على أن طريقتها تلك تخصها وحدها وليست عامة بين الكتاب، فجيرار جينيت يكتب يوميا ولمدة ١٢ ساعة، ويواظب على ذلك حتى يتم عمله، قد يستغرق في ذلك ستة أشهر ثم يتوقف بعدها لستة أشهر أخرى دون أن يفعل أي شيء.

وعن معالجتها لمشكلة الزمن تنفي دي بوفوار تأثرها بجويس أو فوكنر، مؤكدة على أن ذلك شاغل شخصي بالنسبة لها، فمشكلة الوقت والزمن ترتبط عندها بالموت، وهي دائما مسكونة بفكرة مرور الزمن واقتراب الموت، وهذا يقترن بالرعب من التعفن والتحلل الذي هو حقيقة الأشياء، كالحب الذي يتلاشى. وهي تثق أن حياتها الشخصية ستختفي يوما ما، وهي في ذلك تختلف عن سارتر الذي لم يشعر أبدا بدنو الموت، ولديه قناعة بأن مصير أعماله الخلود بينما هي تعتقد بأن الناس سيقرأون كتبها لبعض الوقت.

## لوليتا

أما فلاديمير نابوكوف فكان أول سؤال واجهه عن شعوره العميق بلا أخلاقية العلاقة بين همبرت همبرت ولوليتا، لكنه صدم المحاور بأنه غير معني بالأخلاق

العامة، غير أنه عبر عن شعور همبرت نفسه بفجور علاقته بلوليتا الطفلة ذات ١٢ عاما، ويرى الكاتب أن همبرت مجرد شخص تافه تمكن من الظهور المؤثر. كذلك ينفي نابوكوف وجود ما يسمى بالواقع اليومي، لأنه تعبير ثابت يفترض مسبقا حالة يمكن ملاحظتها بشكل دائم وبموضوعية راسخة، وهذا ليس موجودا بالمرة.

كما نفى نابوكوف شعوره بالاغتراب، فهو ينتمي إلى روسيا البيضاء تاريخيا فقط، ويعرف الاغتراب بأنه ارتياب وشك مزيف، وعما إذا كان يعتبر نفسه مواطنا أميركيا يقول نابوكوف ساخرا "أنا أميركي مثل شهر أبريل في أريزونا"، ويرى أن ما يربطه بالقطب الشمالي الروسي والآسيوي يقتصر على نباتات وحيوانات وهواء الولايات الغربية، ويواصل بأنه يشعر بالفخر حينما يظهر جواز سفره الأمريكي الأخضر على الحدود الأوروبية، وبأنه يشعر بالندم لأنه لم يأت إلى أميركا مبكرا.

وبالرغم من ذلك يقول إنه لا يعتبر نفسه جزءا من مجتمع ما، وأنه يشعر بالارتياح في صحبة المفكرين الأمريكيين الذين قرأوا كتبه، وهكذا تتواصل إجاباته المبطنة بنزعة نرجسية خصوصا حينما تسأله عن أدباء آخرين، فمثلا يعلن أن فورستر لم يرق له، وجوجول كاتب لا قيمة له، ولم يتعلم شيئا من جويس، ولم يجد أي تورية عند بورخيس، ويقول عن بلوك وماندلشتام إنه قرأهما في طفولته فأعجب بهما بينما الآن يكتشف أن أعمالهما مصاغة بنغمة بدائية مزيفة.

## أحد أيام الآحاد

الكاتب الأمريكي ترومان كابوتي، يوضح أنه منذ كان طفلًا في العاشرة أو الحادية عشرة، كان يضطر إلى النزول للطبيب في المدينة أيام السبت، وانضم حينها إلى نادي الشمس المشرقة، الذي نظمته وكالة موبايل الصحافية، وأنه كانت توجد صفحة للأطفال فيها مسابقات عن الكتابة والتلوين، وكانت جائزة أفضل قصة قصيرة كلبا، وكان يحتاج لذلك، فكتب حول أنشطة بعض الجيران سيئي الطباع

وحصل على المركز الأول.

ويضيف أنه في أحد أيام الآحاد، وبعدها أدرك أنه يريد أن يكون كاتبًا. ولا يعتقد كابوتي أن الكاتب يتوصل لأسلوبه بوعي، إلا بدرجة ضئيلة جدًا، كأن يتوصل المرء لمعرفة لون عينيه، ففي النهاية أسلوبك هو أنت، لكن الأسلوب وحده لا يصنع كاتبا كبيرا.

وعن طقوسه الإبداعية يؤكد على أن العمل هو الأداة الوحيدة التي يعرفها، ويصف نفسه بأنه مؤلف أفقي تماما، فلا يستطيع التفكير إلا إذا كان مستلقيا على سرير أو ممدا في أريكة، وفي متناول يده سيجارة وفنجان قهوة، فينفخ في السيجارة ويرتشف من القهوة ويكتب، وهو يحب الكتابة بالقلم الرصاص في النسخة الأولى أو عند المراجعة.

## سيرة الرواية التي أهدرت دم نجيب محفوظ

لا يمكن لعمل أدبي مهما بلغت قيمته أن يثير كل ذلك الصخب الذي لا يهدأ إلا ليثور من جديد، وعلى امتداد ما يقرب من ثلثي قرن إلا في مجتمع كمجتمعنا، لا يقرأ، أو على الأقل لا يقرأ كثيرا، ولا يمنح نفسه فرصة للتأمل والتروي قبل إصدار الأحكام، فتتحول الرواية من نص أدبي إلى سكين في يد موتور أراد أن يذبح به الكاتب. لذلك تبدو رواية "أولاد حاراتنا" منذ نشر حلقاتها مسلسلة في جريدة الأهرام في خمسينيات القرن الماضي حالة خاصة. يتقصى الكاتب "مُحَمَّد شعير" ملابساتها وأسرارها في كتابه "أولاد حارتنا... سيرة الرواية المحرمة".

### لحظة الميلاد

كانت فترة صمت نجيب محفوظ بعد كتابة الثلاثية قد طالت بأكثر مما ينبغي، وكان الصمت شديد الوطأة عليه لدرجة أنه تمنى الموت، كان النهر متشوقا للتدفق، وكثر السؤال عن سبب توقفه عن الكتابة فأجاب بضيق "إن كاتب الواقعية مل الواقعية، زهق من الآم الناس ومظاهر حياتهم المباشرة، ولم يعد هناك جديد يكتبه عنهم، وعندما يكتب مرة أخرى سوف يكتب مرة جديدة لم تتحدد معالمها في ذهنه حتى الآن، وإلا سوف يهجر الأدب إلى الأبد".

يبدأ مُحَمَّد شعير كتابه بفصل يؤرخ للحظة ميلاد الرواية، يوم ٢١ سبتمبر ١٩٥٩، فيعرض لما جاء بصحف ذلك الصباح، راصدا السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية التي ظهرت فيها رواية أولاد حارتنا، التي يصفها الكتاب بأنها "رواية مركزية في عالم محفوظ، ما قبلها كان واقعيًا صرفًا، وما بعدها كان محاولات

دائمة للتجريب، وحملت الرواية ما يمكن وصفه بالانتقال من مجتمع الشفاهية إلى الكتابية، حيث يستجيب الراوي لوصية عرفة "أنت من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟، إنها تُروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تُسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها".

## إعلان حرب

قال نجيب محفوظ عن أولاد حارتنا: "كنت في الماضي أهتم بالناس وبالأشياء، ولكن الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لي، وحلت محلها الأفكار والمعاني، وأظن هذا تطورا طبيعيا بالنسبة لسن الكاتب، أصبحت أهتم بما وراء الواقع". وهو الأمر الذي لم يتقبله مجتمع لا يجيد التفكير ولا يفضله، فأحدثت الرواية ردود فعل لم يتوقعها نجيب محفوظ، فالرواية وكما يقول شعير "كانت الرواية أمثولة لعلاقتنا بالسلطة الجاثمة على أنفاس البشر، سواء أكانت هذه السلطة سياسية أو دينية أو مجتمعية، ومن هنا انزعج الجميع من قدرة رواية على تعريتهم وفضحهم. وصارت الرواية خطيئة محفوظ لدى الجميع. لم تعد مجرد رواية طرح محفوظ فيها أسئلته حول العدل والحرية، بل صارت تمثيلا لحكايتنا مع السلطة، والرقابة، حكاية المجتمع نفسه وتوقه للتفكير خارج الخطوط الحمراء".

يتقصى الكتاب بداية إعلان الحرب على الرواية وبحسب مُحَمَّد حسنين هيكل كانت البداية عبر رسائل لقراء غاضبين وصلت إلى الأهرام ورئاسة الجمهورية، وهو ما دفع عبدالناصر لأن يسأله: إيه الحكاية؟ لكن رجاء النقاش نسب إلى محفوظ قوله إن البداية كانت خبراً نشرته جريدة الجمهورية يتهم الرواية بالتعريض بالأنبياء، وبعدها بدأت رسائل تحريض اشترك فيها أدباء. ويعود محفوظ في آخر حوار له مع عادل حمودة لينسبها لكاتب يساري في الجمهورية ربما كان أحمد عباس صالح أو سعد الدين وهبة. يلجأ شعير إلى الأرشيف بحثا عن البداية ليكتشف أن مجلة

المصور هي التي بدأت المعركة ضد الرواية في رسالة من قارئ يدعى مُحَمَّد أمين إلى الشاعر صالح جودت. ثم يبحث عن المدعو "مُحَمَّد أمين" وفق العنوان المذكور بالرسالة، فيكتشف أن العنوان لشخص اسمه مُحَمَّد الأمين لا علاقة له بالأدب.

يوحي شعير أن الرسالة مفبركة فقد اعتاد صالح جودت على فعل أشياء مشابهه، وأن الهجوم على الرواية وإن اتخذ طابعا دينيا إلا أن أطرافا من النظام شاركت فيه، لأنها ارتابت في الرواية وتعريتها للسلطة. وربما قرأ بعضهم الرواية قراءة سياسية فاستشعر ما أعلنه نجيب محفوظ فيما بعد "بدأت أشعر أن الثورة التي أعطتني الراحة والهدوء بدأت تنحرف وتظهر عيوبها، وخاصة من خلال عمليات التعذيب والسجن، ومن هنا بدأت كتابة "أولاد حارتنا" التي تصور الصراع بين الأنبياء والفتوات.كنت أسأل رجال الثورة: هل تريدون السير في طريق الأنبياء أم الفتوات".

## قراءة المشايخ

كشفت الأزمة بجلاء عن تغلغل خلايا الإخوان في أجهزة الدولة، وهذا ما يعرضه شعير تحت عنوان "كيف يقرأ المشايخ الأدب؟"، معتمدا على رواية الأديب سليمان فياض، وهو يمت بصلة قرابه للشيخ مُحَمَّد الغزالي الذي عينه سكرتيرا في مكتب وزير الأوقاف، عقب فصله من جريدة الجمهورية، وهو الموقع الذي أتاح له حضور اجتماعات لجنة "الدفاع عن الإسلام" التي أسسها الغزالي والسيد سابق بغرض الرد على افتراءات المستشرقين، وفي اجتماع للجنة شن الغزالي هجوما عنيفا ضد الرواية، وقال إنها إلحاد وعبث بالأديان، وخططا للحملة التي طالبت بوقف نشر الرواية، وهو الأمر الذي فطن له هيكل مقدما فظل ينشر الرواية يوميا وليس أسبوعيا حتى أتم نشرها، لكن الحملة نجحت في استصدار قرار بوقف نشر الرواية في مصر ، ويواصل الكتاب تقصي علاقة محفوظ بالجماعة، ويفرد لها فصلا عنوانه

"في مواجهة سيد قطب"، فنجيب محفوظ بحكم تكوينه الليبرالي ينفر من أي جماعة تدعي امتلاكها للحقيقة المطلقة لذلك رفض اقتراح صديقه الروائي عبدالحميد جودة السحار بأن يلتقي بحسن البنا و "ياخد فكرة عن الجماعة"، وبرر رفضه بأنه يكره الإخوان ومصر الفتاة لأنهما تنظيمان فاشيان وانتهازيان، ولم يختلف موقفه من الجماعة بعد التحق بها سيد قطب.

ظن الناس أن الأمور هدأت لكن النار كانت لم تزل تحت الرماد، فبمجرد الإعلان عن فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل إدعى البعض أنها مكافأة له على روايته التي "تطعن فى الألوهية، وتدعو لإلحاد المجتمع". ووجدت هذه الدعاوى آذانا صاغية في مجتمع استعرت فيه صيحات التكفير مما أدى إلى مقتل فرج فودة، كما أدى إلى محاولة قتل نجيب محفوظ في أكتوبر ١٩٩٥، وهي المحاولة التي فشلت لكنها تركت آثارها على نفس وجسد الرجل الذي كان قد تجاوز يومها الثمانين من العمر، والغريب أن السلطة التي فشلت في حماية نجيبها سمحت لمحام أن يقاضيه بتهمة ازدراء الأديان، ولم تنشر الرواية إلا بعد رحيل نجيب محفوظ، فقد نشرتها دار الشروق بمقدمة للكاتب الإسلامي أحمد كمال أبوالمجد، بدت وكأنها صك براءة للرواية التي لم تكف عن إثارة الصخب.

# نجيب محفوظ يشبه جده المتنبي

بالرغم من أن الرواية العربية قطعت أشواطا كبيرة في طريق تطورها، أسهم فيها العشرات من المبدعين بامتداد الوطن العربي، إلا أن القارئ والناقد العربيين ما زالا يستبطنان تجربة نجيب محفوظ كمعيار وبوصلة تحدد وجهة الرواية العربية، فهو العمود الأساس فيها ولا تتضح اتجاهاتها ومعالم خريطتها دون تحديد الاقتراب أو الابتعاد عن محفوظ. والناقد والأكاديمي الأردني محمد عبيدالله لا يرى في ذلك أية مفارقة، فمحفوظ يشبه جده المتنبي في تعدد التأثير والفعالية، فغدا عنوانا أدبيا للقرن العشرين.

وفي كتابه "الرواية العربية واللغة: تأملات في لغة السرد عند نجيب محفوظ"، يؤكد محمد عبيدالله أن درس نجيب محفوظ هو الدرس الأبلغ في مسيرة الرواية العربية حتى اليوم، مشيرا إلى أن الرواية العربية قد استمرت في عصر نجيب وبعده، "ولكننا لا نخشى من القول إن القمّة التي بلغتها أعماله لم تتجاوزها أو تقترب منها الأعمال المعاصرة له أو اللاحقة لتجربته، وهو في ذلك يمثل تحدّياً محفّزاً للرواية العربية الجديدة".

ظهر اسم نجيب محفوظ مطبوعا لأول مرة على غلاف كتاب ترجمه عن الإنكليزية بعنوان "مصر القديمة"، ويرى الناقد أن كلمة "مصر" ظلت المفتاح الأساسي لكل منجز نجيب محفوظ، ويشير إلى مفتاح آخر وجده في معرض رد نجيب محفوظ على العقاد حينما قلّل من قيمة القصة لصالح الشعر، وتكشف مقالته المنشورة في منتصف الأربعينات عن قراءات مبكّرة في نظرية الرواية، وبوجه خاصّ تفسير هيغل لاختفاء الملحمة الشعرية، واعتباره الرواية ملحمة العصر

الحديث، وقد تمكّن محفوظ بهذا الفهم المبكّر للعلاقة بين أجناس الأدب وطبيعة العصر ومتغيراته من تحويل السرد إلى شعر الدنيا الحديثة، ليصير هو الفن المعبّر عن روح العصر الجديد وأزماته وتحوّلاته.

ولم تقتصر إنجازات محفوظ على صعيد إنجاز النص وحده لكنه نجح أيضا في خلق جمهور واسع هو الأمة العربية بأسرها لتكتشف جاذبية هذا الفن وليصير ديوان العرب الجديد، وبذلك يمكن اعتبار محفوظ واحداً ممن صنعوا الذوق الحديث وأثّروا فيه تأثيراً بليغاً ما زال مستمرّاً إلى اليوم.

ومع "القاهرة الجديدة" تحول محفوظ إلى الواقعية وإلى المكانية، حيث غدا المكان بطلا لأعماله التالية، فغدا المكان المحدود الضيق مكانا بديعا يضجّ بالحياة، وغدا مثالاً لصراعات المجتمع وتحوّلاته. وفي روايات تلك المرحلة التي انتهت بالثلاثية هيمنت تلك اللغة السردية الخالصة التي لا تتأتى بلاغتها من طبيعتها اللغوية فحسب، بل من حبكتها ومن طبيعة العالم الذي تصوّره وتنقل تفاصيله.

## درس اللغة الثالثة

وقد مثلت الثلاثية بأجواء التحوّلات التي رسمتها، شهادة حية على مجتمع القاهرة في تحوّلاته وصراعاته، ويبدو أنها مثلت إشباعاً في المستوى الفني للسرد المحفوظي الواقعي. كما أنهت ثورة يوليو الدافع الذي وجه محفوظ نحو الواقعية، فلزم الصمت لسنوات انتهت بكتابة "أولاد حارتنا" وهي ليست رواية الحارة المصرية، بل رواية حارة كونية، ومن خلال هذا الاختيار الفني مثّل ذلك الكون في شخصياته الكبرى: الجبلاوي وأدهم وإدريس وغيرهم، والشخصيات هنا لا تقوم بدور واقعي بل هي مثيل رمزي ذهني لعلاقات الأرض والسماء ولصيرورة الإنسان في رحلته الغامضة، فالمأزق الذي تعالجه أقرب إلى المأزق الوجودي المستند إلى ذهنية فلسفية تعبّر بالرموز عن إشكالاتها وتصوّراتها.

ومع "اللص والكلاب" لجأ محفوظ إلى الفرد الذي لا ينفصل عن الجماعة، لكن الرواية تركّز عليه في حالة الإفراد لا الجمع، وتبدو أزمة سعيد مهران أزمة البطل المفرد، وأزمات النفس الوحيدة التي تريد أن تواجه مجتمعاً بأكمله، وهذه المرحلة بما يليها يسميها الناقد التقية الأدبية، إذ أتاحت لمحفوظ مدى تعبيرياً يتداخل فيه الرمز والمحتوى السيكولوجي، ومكّنته من تطوير أسلوبه وتجديد كتابته، فالتحدّي الذي تأسس على نوع من السياسي تحوّل إلى تحدّ إبداعي عبره محفوظ إلى مناطق جديدة من التعبير الروائي الجديد.

مر محفوظ عبر هذه المراحل بتحولات لغوية واكبت تحولاته الفنية، فخطا خطوات واسعة باللغة السردية من ناحية تحريرها وانطلاقها لتكون أكثر تعبيراً عن الشخصية وأشدّ ارتباطاً بالمناخ السردي الذي تعبّر عنه. لقد وجد محفوظ ضالّته في اللغة الفصيحة العصرية، التي يمكن تطويرها من خلال التقريب بينها وبين لغة الناس، دون التورّط في العامية، وهو ما أتقنه في مرحلة الواقعية المكانية وظلّ ملازما لرواياته التالية، ولا يعني ذلك أن لغته متماثلة، وإنما تتمّ معظم تنويعاتها في إطار اللغة الفصيحة المتسامحة التي لا ترفض الاستفادة من اللغة المحكية والتفاعل معها.

ويتأمل الكاتب الشجار الطويل بين محفوظ ولغة السرد، الذي تمخّض عن تلك اللغة المطواعة التي تقع في "العامي الفصيح" أو اللغة الثالثة وهي فصحى في نسيجها وتراكيبها، والاستعارة العامية فيها تكاد تقتصر على المفردات.ليختبر عبيدالله المسألة اللغوية في رواية قصيرة لمحفوظ هي "حكاية بلا بداية ولا نهاية"، برزت فيها وجوه متنوعة من التعدد اللغوي ومن الطرق الفنية الضرورية لتنويع اللغة والتلاعب بها لإنتاج عمل روائي ممتع.

## الصورة الثالثة لنجيب محفوظ التي غفل عنها ناقدوه

"لو تصورت نفسي ناقدا، فإنني أفضل أن أسير إلى العمل الأدبي واضعا فلسفتي وراء ظهري لا أمامي، وأن أقدر العمل كإنسان له فلسفته، لا كفيلسوف فذّ لا يخلو من إنسانية" ... هكذا أوجز الأديب نجيب محفوظ رؤيته للنقد وللناقد في كلمات قليلة أبانت أيضا عن المنهج الذي اتبعه محفوظ في تعامله كقارئ مع النصوص الأدبية، وهو المنهج الذي حاول الدكتور تامر فايز استكشافه في أحدث كتبه "نجيب محفوظ ناقدا.. مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية".

يرى تامر فايز أن نجيب محفوظ في حواراته كان ناقدا متمكنا من مقولاته وصيغه النقدية، ملما بعناصر ثقافية عامة ونقدية خاصة جعلت منه ناقدا متمكنا، وهي الصورة التي يحاول الكتاب الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٨، أن يكشفها عبر صفحاته محللا ثلاثين حوارا أجريت مع محفوظ خلال الفترة من ١٩٥٧ حتى عام ٢٠٠٥، أي قرابة نصف قرن، وهي فترة تمثل زخم الثقافة العربية على تشعب مكوناتها وعلى رأسها المكونين الإبداعي والنقدي.

### ثلاث صور لمحفوظ

تعامل تامر فايز في كتابه مع حوارات نجيب محفوظ باعتبارها خطابات من نوع مخصوص، تحمل في ثناياها الصورة الحقيقية لمحفوظ وهي صورة ثالثة تختلف عن صورتين شائعتين له على مستويي الذات والإبداع، فمن ناحية الذات (شخصية نجيب محفوظ) فقد تم تصدير صورة ما له بعد فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٨؛ وهي صورة اتسمت بالكثير من المغالطات، لا سيما في ما وصل للعوام الذين يعرفونه عن طريق الأفلام التي قدمتها السينما عن رواياته، فأشيع أنه مسيحي وأنه يكتب

ضد الإسلام. أما الصورة الثانية فتشكلت لدى القراء الذين بحثوا عن سيرته في ثنايا رواياته.

أما على مستوى الإبداع فقد ظهرت أيضا صورتان له، الأولى انعكست في أذهان عامة المتلقين لأعماله، كما ظهرت في السينما، وقد لامست لديهم الأوتار الحساسة سواء كانت عقائدية أو اجتماعية أو سياسية، والثانية تشكلت في وعي المثقفين الذين لم يتعرضوا للعبث في أفكارهم بنجيب محفوظ وفكره كما تعرض العوام، وهذا أكسب الحوارات مع محفوظ قيمة كبرى، فقد تناثرت عبرها ملامح الصورة الثالثة لنجيب محفوظ ناقدا، وقد بدأ مؤلف الكتاب محاولته لتجميع ملامح تلك الصورة بالتوقف عند اختلاف النقاد حول كتابة محفوظ لسيرته الذاتية، فمثلا غالي شكري رآه واحدا ممن سعوا لسرد الذات معتمدا على تصريح للروائي الكبير بأنه هو كمال في الثلاثية، بينما مُحَمَّد بدوي يذهب إلى أن محفوظ بدأ بنفي ذاته عن الكتابة وتمويهها، وآخرون سايروه وتحدثوا عن مفارقة تتمثل في أن الرجل الذي أدمن سرد حيوات الناس وترميزها وإثقالها بالمعاني لم يتحدث مرة واحدة عن نفسه بوضوح وحسم.

ويختلف المؤلف مع كلا الرأيين، فقد اعتمدا على قراءة تجزيئية في فهم السرد/ النقد ذاتي لدى نجيب محفوظ، بينما القراءة التكاملية تكشف بجلاء عن أهم ملامح نجيب محفوظ الذاتية، فالقراءة لحواراته تكشف عن حضور الجانب الذاتي والعائلي والثقافي والسياسي لديه، كما ظهر محفوظ في أغلب هذه الحوارات ناقدا ومنظرا، فقد صاغ نظرية شبه متكاملة للإبداع الروائي مستفيدا من خبراته الإبداعية التطبيقية ومن قراءاته.فخاخ للنقاد

ذكر جارسيا ماركيز مرة أنه كان يتعمد أن يصنع في رواياته فخاخا للنقاد، وكان يسعده أن يقعوا فيها، لكن نجيب محفوظ ودون تعمد بث في حواراته فخاخا

لنقاده، تلك الفخاخ العفوية بدت آثارها في ما كتبه النقاد عن محفوظ، ورصد تامر فايز بعضه في فصل مستقل عن "تأثيرات النقد المحفوظي في النقد الأدبي العربي"، فيذكر أن هذه الحوارات شكلت مرتكزا أساسيا اعتمد عليه النقاد في إصدار أحكام نقدية سواء لصالح شخص وأدب نجيب محفوظ أو ضدهما.

ومن الدراسات التي أفادت كثيرا من تلك الحوارات، كتاب "المنتمي" لغالي شكري حيث اعتمد الناقد على تصريح نجيب محفوظ في حواراته بأنه هو كمال عبدالجواد في الثلاثية، في بناء فرضيته الأساسية القائمة على فكرة الانتماء، كما كانت تصريحات محفوظ مؤثرة كذلك في القضايا الفرعية التي ناقشها كتاب المنتمي.ومن الدراسات التي تأثرت في أحكامها القيمية والجمالية بالحوارات دراسة إدوار الخراط "نجيب محفوظ: القدرية كموقف من الكون"، فقد اعتمد على قول نجيب محفوظ إن رواياته التاريخية الأولى كانت تتمسك بقضايا الحاضر، لينفي عن تلك الروايات صفتي التاريخية والرومانتيكية، وحكم على أسلوب نجيب محفوظ في تلك الفترة بأنه تقليدي قديم وجاحظي، وقد استعرض الكاتب دراسات أخرى لنقاد آخرين بنوا فرضياتهم وأحكامهم تحت تأثير واع أو غير واع لتلك الحوارات. وهنا يتساءل الكاتب عن موضوعية ومنهجية الاتكاء على أراء المبدعين وتصريحاتهم في تحليل أعمالهم الإبداعية، ويرى ضرورة التفرقة بين المبدع الصرف، والمبدع الناقد، أي المتمكن من أدواته النقدية التي تمكنه من التعامل مع الأعمال الإبداعية من وجهة نظر نقدية، وهي غير وجهة النظر الإبداعية التي تشغله حينما يمارس الإبداع.

وقد كشفت إجابات نجيب محفوظ عن تساؤلات محاوريه حول امتلاكه لهذه الأدوات بما لا يقل عن أي ناقد من نقاد عصره، فقد امتلك القدرة على صياغة رؤاه العامة حول الفنون والآداب، بالإضافة إلى قدرته على الربط بين مقولاته

التنظيرية وتطبيقاته على مجموعة النصوص والظواهر بما يثبت وعيه الدقيق بماهية تلك المصطلحات، فقد تجلى نجيب محفوظ في حواراته مثقفا عاما ملما بكافة جوانب حضارته بل والحضارات الأخرى، يجمع في خلفياته الثقافية بين التوجهين، الغربي والعربي، وهو ما أسهم في تخليق صوره النقدية التي ظهر عليها فتمكن من نقد الثقافة والفنون والآداب، لذاته ولمبدعين آخرين.

## تأويل المتخيل.. حينما تعيد الرواية قراءة الواقع

ينهي الناقد الجزائري عبدالقادر فيدوح كتابه "تأويل المتخيل: السرد والأنساق الثقافية" (دار صفحات للدراسات والنشر– دمشق ) بحوارين أدلى بهما لصحيفتين عربيتين، وربما إثباته لهما كخاتمة لكتابه النقدي، يجيء للتأكيد على أفكار طرحها عبر صفحات كتابه ،ومن هذه الأفكار أن جيل الألفية الثالثة من الروائيين يرفض الفكر الشمولي الذي استبعد الوجود في معناه الإنساني، لذلك استبعدت الرواية الجديدة الموضوعات المؤدلجة، ومالت إلى موضوعات جديدة تتداخل فيها النزعة الذاتية مع الحس، والخيال مع الرمز، والواقعي مع العجائبي، وأن الواقع في تصور الجيل الجديد مجرد خيال، نظير وفرة المصطنعات على حد تعبير جون بودريار.ومن ثمَّ فإن الرواية تعيد قراءة الواقع في ظل المتغيرات اللاهثة في المجتمع الجديد، كما كشفت عن تحول كبير في مسار الرؤية السردية، فمالت الرواية المعاصرة إلى قلب العلاقة بين ما هو عاديّ وما هو متسامٍ، وفوق العادي وهي الفكرة التي نادى بها أيضا جان بودريار في ظاهرة اختفاء الواقع ونشوء فوق الواقع كما في رواية" حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج.

### سرديات الواقع الجديد

يبدأ فيدوح كتابه بسرديات الواقع الجديد معتمدا على تنظيرات "جان بودريار" بخصوص شكل الواقع الجديد، وأهم سماته انهيار المركزية وشيوع ثقافة العنف وقلق الهويات، وذلك يفسر عند الناقد تحول الرواية من صيغة الرواية الواقعية إلى صيغة رواية العولمة التي تؤكدها ممارسات العالم الافتراضي الجديد، ومن ثم ينتقل إلى فضاء العنف الذي اتخذ من الرواية منصة ليعكس فعلاً ممارساً أو

مُعايناً، وبالنظر إلى العلاقة التي تجمع بين الرواية والواقع الجديد، فإن حضور السلطة، بجميع أنساقها ووظائفها المعبرة عن القوة، تعدُّ محورا مهيمنا على جميع الأصعدة، وفي جميع مفاصل الحياة ، وفي ضوء هذا يصبح من الواضح أن الرواية مع أفكار جيل زمن الما بعد تنتج نقدا بحجم ما تقدمه السلطة المتلاعبة، أو السلطة في علاقاتها بالقوة، وبجميع أشكالها في الواقع، ومثلما يعيش واقعنا تفكُّكًا، تقابله الرواية بالسياق نفسه في شكل سرد مورَّد بمفاهيم ومصطلحات فرضتها معرفة الآخر، توثيقًا للفعل السياسي المهيمن على مؤسساتنا الرسمية، ما يعني أن مسيرة سرد جيل الألفية الثالثة ملتبسة في تفاصيلها الدقيقة، ولا تفهم إلا في ضوء ما تمليه مورِّدات السرديات الغربية الكبرى.

وكما كانت الرواية الواقعية مسخَّرة للواقع الإيديولوجي الفج، فإن سرد العولمة رسم صورة معبرة عن العناصر المؤسِّسة للعولمة، واستثمار لموضوعاتها الموردة إلى ثقافة الأطراف. والرؤية السردية تحاول أن تنتهج مدركات الأنساق الثقافية الجديدة، وتستمد مقوماتها من التحولات الطارئة على التركيبة الاجتماعية التي فرضتها أفكار ما بعد الكولونيالية في شكل فضاءات رمزية، قابلة لتحويل الوعي إلى مطاوعة ما يصدَّر له من نتاجات مرنة.وقد كان لأسلوب العنف من القوة الكولونيالية الجديدة أثره البالغ في الرواية المعاصرة، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها والتمويه. ولنا في ذلك على سبيل المثال رواية "حكاية العربي الأخير" التي تدور فكرتها حول مآل العرب الذي كان سببه الانحدار إلى الانحلال في ظل الأزمات والصراعات الدولية، تلك التي تجري بين القوى العظمى والأنظمة العربية الشمولية، أي بين إرادة السلطة ورغبة الاستسلام، والطاعة، وقد مثل الطرف الثاني الشخصية الرئيسة في الرواية آدم التي أريد لها أن تكون عالما فيزيائيا نوويا، ومشْرفا على مشروع "صنع قنبلة نوويَّة مصغَّرة"، يسهل وضعها في الزمان والمكان المحددين،

وهي فكرة تحاكي مجريات أحداث العالم العربي اليوم. وقد اختار الكاتب قلعة آرابيا، في إشارة إلى الدول العربية، في حين اختار مسمى أميروبا وهي كلمة مركبة من أميركا وأوروبا.وكان للحروب العبثية بين العرب والغرب، أو فيما بين العرب أنفسهم، في نظر الرواية الأثر البالغ في تفتيت العرب، ولم يعد لهم أي دور في بناء حضارة الألفية الثالثة، بفعل التمزقات الطائفية والعرقية، حتى بات العربي الجيد هو العربي الميت. ومثلها رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد السعداوي التي خلقت عالما سرديا من عالم واقعي، تناظَرَا معًا ليعبرَا عن غزو العراق بدواعٍ واهية.

## الهوية المسلوبة

هكذا نكون أمام أسلوب جديد من السرد، يَظهر الصراع بين الهويات المتباينة، وفي هذا الشأن يقول فيدوح "ما قرأت من رؤية سردية تشتمل على قيم حضارية، تُغني واقعنا استبصارًا من وفرة دلالاتها، وحقائق معانيها، مثلما قرأت في رواية العربي الأخير؛ لما فيها من كفايات ضاربة فيعمق ما آل إليه وخْز الضمير العربي بطعنات الآخر النافذة".وفي هذه الرواية، يدخل الروائي بطله آدم في مساءلة مع ضمير هويته اللاحقة، وتستجوب الرواية التشتيت الذي ورثه العربي الأخير تباعًا مما أدخله غرفة الإنعاش؛ ليظل في موته السريري؛ وكأنه اختار فعل الانتحار ببلوغ ذاته إلى مؤدَّى الموت طواعية، وهو ما أشار إليه جيسي ماتز بقوله "إن السرد إذ يحاول مساءلة العالم الجديد، واستبداله بالعالم الأثيل؛ فلأنه يريد له التحول عنوة إلى ما ينبغي أن يكون عليه، وفق معايير البراديجم، كما يريد له أيضا أن ينطلق من الشك بوصفه امتحانا للحقائق، ومساءلة للأساسيات الراسخة وهذا يعني عدم التسليم بقبول الحقائق المعطاة".

وتشكل أحداث رواية "حكاية العربي الأخير" بؤرة جديدة في منظور السرديات السياسية، وتجسد معنى الانفتاح على الرؤية الفكرية لما بعد الحداثة،

بوصفها انفتاحًا على عوالم ممكنة، ملتبسة، تسعى إلى تقويض مسار السرديات الكبرى، وتحولها إلى مساءلة خلافية، تستمد طروحاتها من اضطرابات الوجود، وهو ما خلق وعيًا جديدا غير قابل للفهم، على نحو ما عبرت عنه جميع شخصيات الرواية التي استطاعت أن توحد مواقفها الفكرية نحو التضليل، على الرغم من اختلاف هوية الشخصية الرئيسة آدم مع باقي أصوات الشخصيات الأخرى بدافع التأثير في أنظمة الوعي الحضاري الذي بات مرهونا بالعسف والاستبداد؛ لفرض وجهة النظر الواحدة من قبل الراوي العليم بما ينبغي أن يكون عليه الواقع المبهم في ظل النظام العالمي الجديد، ومن زاوية نظر هدم الآخر، وتخريب مقوماته، وتغيير طبيعة العلاقات الإنسانية في اتجاه سياق التابع.

## المدينة منتجة للحضارة مغوية للبداوة

يعد مفهوم المكان من أكثر المفاهيم إشكالاً في التداول المعرفي، لما يحمله من غنى في الدلالة والإيحاء، ولما يتصف به من تعقيد ومفارقة، فهو مفهوم يجيد لعبة الوجه والقناع، والإخفاء بالإبراز، يخفي أحيانا ما ينبغي أن يظهره ويبرز أحيانا أخرى ما هو من المفروض أن يختفي. وفي كتابه "المكان والعمارة" (وكالة الصحافة العربية – القاهرة )، يعرف الدكتور علي ثويني الخبير المعماري باليونسكو، المكان بأنه "هو الأرض التي حفر الإنسان عليها وجوده ودمغ فوق أديمها الإثبات على أنه قائم منذ القدم، وهو الجغرافيا والبيئة وكل ما يحيطنا ويتعايش معنا". والانتماء لهذا المكان يأتي من فعل الذات المتوارثة فعلاً ومتابعةً، ويتواصل الانتماء بتواصل الفعل الحي المثبت فوق الأرض كتأكيد وتجسيد للحضور، وأي انقطاع لعلاقة الإنسان بالمكان يعني البدء بالتراجع عن المضمون العملي لوجود الوطن والفعلي لوجود الإنسان. وبذلك فالوطن مكّون ثلاثي التركيب، أضلاعه: الإنسان والمكان والزمان".

### البداوة والسلطة

يرى ثويني أن العمران هو نقطة التماس بين العَمارة والجغرافيا، أما الصلة بينهما وبين العمران والإنسان فهي ما يطلق عليه "علم المكان" أو "بيئة المكان العمراني والمعماري"، وهو الأساس الذي يبنى فوقه كل اعتبار: الاتجاه والتشميس والتربة والتهوية والإطلالة والمحيط، وغير الجانب المادي فإنه فلسفة وشغف وحنين مجنح وخيال جامح وفضاء تصوري، يرى منه الماضي والمستقبل؛ فالماضي عني بالتراث والمستقبل عني بالرؤيا المعمقة لما يؤول إليه هذا الحيز من البيئة، بعد أن

تدني نوعها على أثر نزق الإنسان وجشعه ووحشيته، حينما يحرق ما بنت يديه، ويقدم العدوان حلاً للخلاف مع أترابه.ووفقا لحسن فتحي، فالمعماري لا يبني في فراغ ولا يضع مبانيه في حيز فارغ كمجرد مخططات فوق صفحة خالية، فهو يدخل عنصراً جديداً إلى بيئته التي وجدت في اتزان منذ زمن طويل، إن لديه مسؤليات تتعلق بما يحيط بالموقع، وإذا تخلى عن مسؤليته وألحق الأذى بالبيئة، فإنه يرتكب جريمة بحق العَمارة والبيئة.ويذهب أيضا إلى أن فكرة المدنية تعني العلاقة مع المكان، ضمن مجموعة من الفعاليات والممارسات والأنظمة والقيم والعلاقات والمظاهر التي يتم تبادلها داخل هذا المكان، وتقدم المدينة في السياق الاستعمالي للأشكال التي تتأصل فيها النظم الاجتماعية والعلاقات الثقافية، والحاجات وقيم الرفاهية والمعيشة، مثلما تتبدى فيها مظاهر العمران بسماتها التي تؤكد هويتها وخصوصيتها، وتحدد طبيعة نظام المنافع والحماية، مع وجود شبكات الخدمات والمتع والمواصلات والشوارع النظيفة، التي تؤمّن لسكانها خدمات سهلة ومريحة، فضلا عن توفير منظومات عالية للخدمات الراقية التي تقدم نفسها دون تعقيدات وفي أوقات لا تضع الناس أمام صعوبات تفادي آثارها وضغوطها، وهو ما يعني ربط هذا التحول بتنظيم المدينة وتيسير خدماتها ضمن مشروع عمراني ينهي واقع الترّيف التي تعاني منه اليوم.

ويؤمن ثويني بصحة مقولة ابن خلدون بخصوص البادية، وأنها منتجة للسلطة أكثر من المدينة التي تجد نفسها عاجزة لكنها بالنتيجة منتجة للحضارة ومغوية للبداوة، فهذه الضدية المدمرة بين السياسي السلطوي والحضاري الإنتاجي في التكوين العربي هي التي صاغت روحية المدينة العربية الإسلامية المتلكئة، وتفسر خفوت المشاركة وظهور فلسفة الإنسان العام في الثقافة العربية والإسلامية، التي تشكل سببا من أسباب سيطرة البادية وخضوع الحاضرة أو المدينة الأمْر الذي لا

يتيح لقوى الإنتاج الحضرية والمدنّية التحول إلى عناصر مشاركة في السلطة العامة للمجتمع كما أتيح لقوى الإقطاع ثم البرجوازية المدينية في بعض مجتمعات أوروبا وآسْيا.

وعادة ما تنتج المدينة الحضارة التي تتكرس بعد ثلاثة أجيال كما قال ابن خلدون. بيد أنها تفشل في إنتاج السلطة، على عكس البادية التواقة للحكم لأسباب اقتصادية دون طائل، والتي تجد لها المْسّوغ من خلال الغزو والغنيمة أو حتى ذرائع الدين والعرق، وأي ذريعة تجدها مناسبة في حينها للانقضاض والهيمنة. وهذا ما أدركه الغزاة الأمريكان، فسلموا العراق إلى سلطات ريفية متناحرة، ليتصاعد التنافس بينها، بالرغم من المحاصصة الظاهرية، ومن جراء ذلك ساد الإفساد وعم الخراب.وهكذا "يبدو أن الغرب المتشدق بالديمقراطية فضل أن تكون سلطاتنا دائما بدوية، كونها قابلة للابتزاز ومطواعة في التسيير وتمرير خطط التجهيل". وهم يعملون في الظاهر لإرساء الدولة لكنهم بالخفاء يقوضونها، كونهم أصحاب مصلحة بعدم وجودها، فهم متفقون على أن لا ضرورة لتطوير الوعي، وإن مكوث الجهل واستشرائه، يسهل عليهم مهامهم، فحكم شعب جاهل أسهل من واع. وهذا ما نجد له سياقات كثيرة في التجهيل القسري للمدينة وخلطها عنوة مع القرية، حتى أمست حواضر مثل بغداد محض قرية منتفخة سرطانيا، تحكمها القبيلة وتؤرقها المرجعيات الطائفية.

## فضاء ثقافي

المكان المديني هو أسمى ما توصل إليه الإنسان في تنظيم المكان، فالمدينة معين لا ينضب في معرفة الفكر والنظام العقلي واللساني والأعراف الاجتماعية والعقائد الدينية للأمم خارج الإطار العمراني والمعماري، والأمكنة سجل الأُمم وذاكرتها الملموسة، وتصنف بعضها متاحف مفتوحة، تذكر باستمرار الدنيا، حيث يصفها

ابن خلدون بأنها قرار تتخذه الأُمم عند حصول الغاية المطلوبة من الترف ودواعيه، فتؤثر الدعة والسكون وتتوجه إلى اتخاذا لمنازل للقرار، ويقول عنها على ثويني إنها فضاء ثقافي متعدد القراءات، يشي عن صلة متجذرة بين الإنسان والمكان، لذلك يربط ثويني بين المدينة والفنون الأدبية وبخاصة الرواية، وهو يرى أن فكرة المكان لم تتطور من الناحية المعمارية إلا بعد أن أصبح فن الرواية معروفا، فمصطلح "المكان" لم يكن معروفا في الكتابات المعمارية قبل عام ١٨٩٠، وأصبح مهما كجزء من حركة الحداثة المعمارية مثل مصطلح "الشكل" و"التصميم"، لذلك فإن ربط فكرة "المكان" بالرواية لها ما يبررها من الناحية النقدية.وفي العصور القديمة كتب السومريون ملحمة جلجامش، والإغريق الإلياذة، والفرس الشاهنامة. وكل تلك الأعمال مترعة بملامح الفضاء المديني التي انبثقت منها. وورد في "ألف ليلة وليلة" إشارات لذلك التواشج من خلال اسمي بطليها شهريار وشهرزاد، وهما كلمتان مركبتان كل منهما تحمل اسم شهر التي تعني بالفارسية المدينة؛ فاسم شهرزاد يعني ابنة أو وليدة المدينة، واسم شهريار يعني رفيق المدينة.وعموما لا يمكن أن تنأى عمارة المدن عن سرد أدبي نابع من كينونتها وشارح لسكناتها وحركاتها، وثمة فضاء معرفي ثقافي يتعلق بالظاهرة اللسانية للمدينة التي لها ما يميزها في كنف الثقافة الواحدة عن الريف وعن الثقافات الأخرى. فرّقة الطبع ورهف النفس وتوق الجمع للتجمل، تنعكس بشكل جليّ في لغة المدينة، التي ينظر إليها من طرف البداوة والريف باستخفاف، وبكونها ضرب من الدعة، وتقليدها هبوط ومسخ.

## الرواية ترصد عمران المدن العربية من التشظي حتى الانفصال

ارتبطت الرواية منذ نشأتها بالمدينة، وربما لولا وجود المدينة ما وجدت الرواية، فنشوء المجتمعات المدنية بتعقيداتها وتشابك العلاقات الإنسانية بين قاطنيها وفر للروائيين مادة خام لا تنضب يعالجونها في أعمالهم الإبداعية، وكان فيكتور هوجو أول من قارن صياغة الرواية بصياغة العمارة، فقد نظر للمدينة باعتبارها كتابا حجريا، بينما الرواية عنده كانت مصدرا لمعرفة المدينة.

وفي كتابه "مدن العرب في رواياتهم"، ( دار مدارات– القاهرة ) يذهب الناقد الأدبي والمعماري الدكتور على عبدالرءوف إلى أن الروائي مثله مثل المعماري، فكلاهما يساعدنا بإبداعه على التفرقة بين مدن الحجر ومدن البشر، أي المدن التي تحتوي أرقاما من السكان، والمدن التي تحتوي حكايات عن البشر.

ويرى الكاتب كذلك أن الروائي يبني علاقة مركَّبة بين الأدب والعمارة، تمكنه من رسم خريطة ذهنية للمدن وعمارتها كما نقلتها الروايات، وهو موضوع جديد تماما على الدراسات الأدبية العربية، ربما لم يعرفه القارىء العربي قبل صدور ترجمة كتاب الإيطالي فرانكو موريتي عن "الجغرافيا الأدبية"، حيث تمزج الدراسة العمارة الفعلية بالعمارة المتخيلة لمدن بعينها كما جاءت في الروايات.

### المعماري روائيا

كانت رواية "المنبع" للروائية الروسية "آين راند"أول رواية تناولت دور المعماري في سياقه المجتمعي، ومن نفس المنطلق جاءت روايات التركي أورهان باموك _ درس الهندسة المعمارية قبل أن يمارس الكتابة _ عن مدينة اسطنبول، وقد وصفته الأكاديمية السويدية في تقرير منحه جائزة نوبل بأنه الروائي الذي يبحث عن

روح الشجن في مدينته.

وبحسب الكتاب فإن شخصيات باموك لا يمكن أن توجد خارج إسطنبول، كما لا يمكن الفصل بين حزن باموك ومشاكله الذاتية وبين حزن مدينته ومجدها الغابر. فتصبح كتابته دعوة لأن نتعمق في فهم مدننا، لنكتشف روحها الكامنة خلف الأطلال وتحت ركام التاريخ. وعربيا حظي المكان الروائي باهتمام كبير لدرجة أنه صار بطلا في أعمال كثيرة، شكلت فيها ثقافة المكان بنية حيوية في النص الروائي، تخرج المكان عن إطاره الجغرافي. فالروائي لا يتعامل مع المكان بوصفه حيزا جغرافيا فقط بل بوصفه حيز إنساني في الأساس.

وبالرغم من الوحدة النسبية للثقافة التي أنتجت المدن العربية فإن ثمة اختلافات فيما بينها، ووفقا لتفسير عبدالرحمن منيف، فمدينة بغداد تخضع لتأثير علاقات غير مدينية لكونها امتداد للأرياف المحيطة بها، وعمان التي كبرت واتسعت فجأة لا تزال أقرب إلى بلدة في وسط زراعي رعوي، بينما القاهرة بازدحامها السكاني الكبير تعج بطبقات اجتماعية كثيرة شديدة التباين. مما يوجد تباينا في موقف الرواية من كل مدينة على حدة. فالرواية بمعناها العميق فضاء حر، يرى الواقع بصيغة المتعدد، ويرى المتعدد في البشر وكلامهم وسلوكهم ومصائرهم، فتصبح رواية المدينة هي التي ترصد التفاعل غير المتزن بين وسط المدينة وضواحيها، وتلقي الضوء على المهمل والمهمش. و الواقع العربي لم يشهد في العقود تمدينا للريف بل شهد تريفا للمدينة، وذلك نتيجة طبيعية للتطور العشوائي الذي ينتج المهمشين والعاطلين عن العمل دون أن ينتج مدينية المدينة. لهذا اتسعت المدن عندنا بينما انحسرت روايات المدينة، اللهم إلا في مدن عربية قليلة، وذلك ليس بسبب ازدهار الفضاء المدني لها، وإنما يرجع لتكون بنية روائية تحتية تكونت عبر عدة عقود سابقة.

## الهوية والحداثة

عانت بعض المدن العربية من حالة انفصال تاريخي، فعمرانها الجديد اعتدى على هويتها المميزة وصاغ إطارا فاصلا بين المدينة وهويتها، وهذا ما رصده الفصل الرابع من الكتاب، وفيه حاول الدكتور علي عبدالرءوف تحليل إشكالية التعبير عن المكان والأطروحات المعمارية سواء في مدن ذات حضور تاريخي مثل دمشق أو من خلال مدن حديثة مثل دبي. ويرصد الكتاب حالة مدينة دمشق في روايات فواز حداد الذي شكلت له صورة دمشق بؤرة الواقعي والتخيلي، ففي روايته الأولى "موزاييك دمشق"، انعكست المدينة بمعالمها الكبرى وشوارعها وأزقتها. أما في الرواية الثانية "صورة الروائي"، تناول حداد بدايات الهدم في أحياء دمشق القديمة في أوائل التسعينيات وتداعي ذاكرة المكان وانهياره، على وقع التحديث العنيف المتسارع غير المدرك لقيمة المكان. لكن الروائي بقي وفياً لمدينته فسرد بواقعية الأماكن والبيت الدمشقي.

كذلك تحضر صورة مدينة اللاذقية في أعمال حنا مينه. وكان تصويره لعمران أحياء اللاذقية بمثابة وثيقة معمارية، إذ يحمل الحي في رواياته طابع الحي الشامي القديم في اللاذقية؛ هنا يتحول العمران إلى نطاق حميم تخترقه الممرات الإنسانية الضيقة، التي تتخلل مجموعات من الساحات المفعمة بالحركة الإنسانية والجمال الطبيعي. في الوقت ذاته يحاول مينه أن يرسم المشهد الاجتماعي داخل المدينة، عبر تشريح منازل المدينة، بحيث تعكس طوابقها العليا والسفلى حالة اجتماعية واقتصادية، وكان التقسيم الطبقي للحي ملحوظاً فقط في بيوت السكن، حيث الطوابق العليا للأغنياء والطوابق السفلى والأقبية للفقراء.

وتكتمل صورة العمران الشامي في الرواية من خلال تناول الكتاب لروايات حنا مينه وغادة السمان وخيري الذهبي، بينما بيروت يكتفي بتصوير اسكندر نجار

لها، قبل أن ييمم شطر الخليج متحدثا عن مدن الملح لعبدالرحمن منيف وروايات غازي القصيبي وهاني نقشبندي، ويكمل طوافه بروايات مغاربية يبدأها برواية مُحَمَّد الأشعري "القوس والفراشة"، التي يرى فيها الكاتب اهتماما بما أسماه العبث العمراني الذي يذبح تراث المدينة التقليدية في المغرب.

## أطروحات قاهرية

نمت القاهرة في إطار النطاق الجغرافي للمدينة الإسلامية المحاطة بالأسوار التي تشكلت داخلها مورفولوجية المدينة. فكانت بنيتها العامة عبارة عن مجموعة أحياء، يمثل كل واحد منها وحدة مغلقة، ترتبط بغيرها عبر شبكة متدرجة من الطرق، وأزقة تفضي إلى عطفات أو حارات، تفضي بدورها إلى الدرب وهو الشارع الرئيس في الحي. وفي قفزات عمرانية مفاجئة ظهرت أحياء جديدة خارج الأسوار، بما شكل فاصلا واضحا بين طبقات اجتماعية وثقافية في المجتمع. فمثلا حي جاردن سيتي تم انشاؤه في ١٩٠٤، لسكني الأجانب الوافدين ومن التحق بهم من الطبقة الأرستقراطية، وفي مواجهته حي السيدة زينب الشعبي المحتفظ بأصالته، وإلى جانبهما ظهرت قاهرة ثالثة عشوائية بلا روح ولا تاريخ ابتداء من ١٩٨٠، مما أسهم في خلق صورة للمدينة المتشظية.

و في الفصل الخامس والأخير"عمارة وعمران القاهرة في الإبداع الروائي المعاصر" يرصد الكتاب الانعكاس الروائي لهذه البنية العمرانية. من خلال استعراضه للروايات التي تناولت القاهرة مميزا بين خمس أطروحات متباينة، هي الطرح التراثي التأصيلي ويمثله يحي حقي في "قنديل أم هاشم" ونجيب محفوظ منذ أعماله الواقعية الأولى وحتى الثلاثية، و أعمال جمال الغيطاني خصوصا الخطط وسفر البنيان، ثم الطرح التغريبي الذي يتناول القاهرة الخديوية ويشمل روايات محفوظ الستينية مثل "ثرثرة فوق النيل"، و"قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور،

و"قالت ضحى" لبهاء طاهر، و"عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، و"صالح هيصة" لخيري شلبي، و الثالث هو الطرح العشوائي والهامشي و يمثله "يوسف إدريس" بروايته القصيرة "قاع المدينة"، وأعمال إبراهيم أصلان، ومحمود الورداني في "بيت النار" أما الطرح الرابع ويسميه الكتاب بالبيئي والمقدس فيرصد تصوير العمران خارج المدينة كما عرضه فتحي غانم في الجبل وبهاء طاهر في واحة الغروب، ومحمود الورداني في أوان القطاف. لينتهي بعد ذلك إلى الرؤية المستقبلية للقاهرة كما صوّرها أحمد خالد توفيق في "يوتوبيا" التي تقدم تصورا مؤلما للحياة في القاهرة ٢٠٢٣، حيث يتصور الكاتب أن الأغنياء في مصر حصروا أنفسهم في مجمع سكني مغلق يحميه المارينز" يوتوبيا"، بينما الغالبية العظمى من الشعب مطرودة من جنة اليوتوبيا

## "الرواية والمدينة" .. أنماط علاقة روائيين مصريين بمدنهم

"ماذا تكون المدينة سوى البشر؟" هكذا تساءل ويليام شكسبير مؤكدا على عمق العلاقة بين الإنسان ومدينته، وهي العلاقة التي قصدها ابن خلدون حينما تحدث عن المدينة بوصفها "تساكنا" لا "سكنا"، فالمدينة ليست مجرد شوارع وبنايات، وإنما هي أيضا روح تسري في اللغة والفن والأدب، وقد تجلت في الرواية باعتبارها فنا مدينيا بامتياز، فالرواية وفقا لرؤية الدكتور جابر عصفور هي "التجسيد الإبداعي للوعي الذي لا ينبثق إلا في مدينة تنبني على التنوع والتعدد، وتمتلك من علاقات المعرفة وأدواتها ما يتيح لها إمكانات التقدم التي تقوم على تفاعل التحديث والحداثة، الأول من حيث هو تطوير لأدوات الإنتاج الأساسية في المجتمع، والثانية من حيث هي اللحظة المعرفية التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك".

وقد حظيت تلك العلاقة بين المدينة والرواية باهتمام النقاد والدارسين، فأنتجت دراسات عديدة من أكثرها تميزا دراسة الدكتور حسين حمودة، "الرواية والمدينة: نماذج من كُتّاب الستينيات في مصر" (الهيئة المصرية العامة للكتاب) وفيه يرصدُ التأثير والتأثّر المتبادلين بين الرواية والمدينة في مصر ومن خلال إبداع كتاب فترة الستينات.

يسعى الكتاب إلى استكشاف ملامح تلك العلاقة على مستوى التطورات التي صاغت الانتقالات الأساسية في مسار كلتيهما، وعلى مستوى البنية التي انتظمت عناصر تكوينيهما، وأيضا على مستوى الأشكال والكيفيات التي تحقق بها التفاعل بينهما.ومن بين ما استكشفه تلك الموازاة القائمة بين تاريخ المدينة وتاريخ الرواية فنًّا ومضمونا، وقد حصرَ الباحث علاقةَ روايات كُتّاب الستينيات في مصر

بالمدينة في أربعة أنماط.

## المدينة النائية

وفي هذا النمط تمّ تناول ثيمة المدينة من خارجها، فقد أطلت المدينة من بعيد على عالم غير مديني في روايات الستينيين كما في فساد الأمكنة لصبري موسى وروايات خيري شلبي ومُحَمَّد البساطي ويوسف القعيد ومجيد طوبيا، ورغم تناول هذه الروايات لبيئات غير مدينية إلا إنها لم تخل من إشارات تؤكد حضور المدينة بما يؤكد امتداد سطوتها إلى ما هو خارجها في الصحراء والساحل والريف. وتتعدد وتتباين صور المدينة في هذه الروايات، وتقترن بدلالات شتى واضحة أحيانا وغامضة مراوغة أحيانا، لكنها دائما تنطلق من موقع ينتمي إلى خارج المدينة.وقد تتجسد المدينة النائية في بعض الروايات خلال صورة تضاد صريح مع الريف كما في روايات عبدالحكيم قاسم وخصوصا في "أيام الإنسان السبعة".

## المدينة في المدينة

النمط الثاني يسميه الناقد "المدينة في المدينة" وفيه تفصيل لكيفية تناول الرواية لثيمة المدينة من داخلها إمّا خلال الاحتفاء بخصوصيتها الشرقية من خلال أعمال تاريخية تضع المدينة في مواجهة القلعة مثل الزيني بركات لجمال الغيطاني وقلعة الجبل لمحمد جبريل، حيث تتجسد صور متعددة للقلعة كلها تؤكد معاني القهر والتسلط والهيمنة على المدينة، وفي نفس الوقت الانفصال عنها والتعالي عليها، وفي المقابل تجسدا صورا للمدينة ترتبط بالفقر والخوف والاستسلام المتصل، والمعلم الوحيد فيهما لعلاقة القلعة بالمدينة كعالمين متناقضين يتمثل في الهيمنة.

أما الزقاق كجزء من تكوين المدينة الشرقية فترصده الدراسة من خلال رواية "زقاق السيد البلطي" لصالح مرسي، وفيها ينتمي الزقاق إلى البحر بقدر ما ينتمي إلى المدينة فيبدو نتاجا لتفاعلهما معا، وهو يمثل إطارا جمعيا يفصل عالمه عن كل

عالم آخر، ويؤكد شعورا بالانتماء بداخله، بحيث يبدو الزقاق مستقلا بأعرافه وتقاليده وخرافاته وأساطيره وهمومه عن ذلك العالم الآخر خارجه، الذي يشار إليه ويتم الاتصال به لكن دون اندماج فيه.

وتتوقف الدراسة عند "الوكالة" كمفردة مرتبطة تاريخيا بالمدينة الإسلامية تفاعلت معها الرواية من خلال "وكالة عطية" لخيري شلبي، حيث يحيا ساكنو الوكالة على الحافة بين اللذة والفناء، وزمنهم الاحتفالي الكرنفالي يبدو وكأنه خارج الزمن، وهو عالم تجتمع فيه المتناقضات محددة منظور أبناء الوكالة إلى ما هو خارجها، خالقين مدينتهم الخاصة التي ترفض المدينة الراهنة.

أما في "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان فتتجسد المدينة الشرقية باعتماد "المقهى" مركزا بنائيا روائيا، فهو في الرواية ليس مكانا وضفيرة من العلاقات بين الشخصيات فحسب بل هو أيضا اختزال لحركة زمن تتغير فيه المصائر، ولعوالم مفتوحة على أماكن قريبة، فضلا عن حضورة كشخصية مهددة بالزوال.

## التحضر المديني

تُقدم روايات علاء الديب صورة للمدينة – الخواء، برصدها لنماذج من الاغتراب متعدد المستويات، وبرسمها لصورة للخواء الكامل الذي يوازيه راوٍ متوحد وافد إلى المدينة من غير عالمها، أو قادم إليها بعد سفر عنها، فيضيع بين شوارعها ويكابد خواءها معزولا عن زمنها الراهن، ومستسلما لنوع من اللامبالاة كأنما يتفرج على المدينة.

## تغيّر المدينة وتمثلاتها

وفي النمط الثالث "تغيّر المدينة" يتجلّى الاهتمامُ السردي بتغير المدينة في عقدي السبعينيات والثمانينيات، فتغير المدينة في "ذات" لصنع الله ابراهيم، و"بلد المحبوب" ليوسف القعيد، و"البصائر في المصائر" لجمال الغيطاني يوازي تغير القيم

والأحوال والتطلعات ويمثل في ذات الوقت محورا أساسيا للتناول الفني فيها. كما يحضر هامش المدينة مركزا روائيا أساسيا كما في النزول إلى البحر لجميل عطية إبراهيم، مشيرا إلى ملمح خاص بالقاهرة في هذين العقدين اللذين شهدا مزيدا من التهميش وسكنى المقابر ونمو العشوائيات على أطراف المدينة.

## تمثّلات المدينة

أما النمط الرابع وهو تمثّلات المدينة فقد تركّز البحث فيه حول تمثّل الرواية عالَمَ المدينة تمثُّلا خاصّا صاغت بفضله مُدنَها الخيالية الخاصّة، ففي عدد من روايات كتاب الستينيات اتخذت المدينة شكلا خاصا من أشكال الحضور، غابت معه بعض حقائقها المرجعية، بحيث تبدو هذه الحقائق خاضعة لمنظور ذاتي يعيد تشكيلها من جديد، فتبدو المدينة سجنا كما في "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، و"مأساة العصر الجميل" لضياء الشرقاوي، و"قدر الغرف المقبضة" لعبدالحكيم قاسم.

وترتبط المدينة بالوعي الذي يقود إلى مظاهرات تعصف بإيقاع المدينة المتواتر، وتدمج مفرداتها المكانية في تيار من غضب استثنائي بحيث تبدو المدينة كلها ساحة قائمة على المشاركة والتلاحم متجاوزة علاقاتها السائدة القائمة على الانفصال بين الفرد والآخرين، كما في رواية "شرق النخيل" لبهاء طاهر. وخلصت الدراسة إلى أن موروث كل من الرواية والمدينة يشير إلى نوع من موازاة البنية، وأن سمات "الحراك" و"التنوع" و"المرونة" من المكونات الأساسية التي تصوغ شكليهما، كما تقدم تفسيرا لتزايد وانتشار ظاهرة التحضر المديني من ناحية، وازدهار فن الرواية من ناحية أخرى.

## قصة الفن من النقوش البدائية إلى ما بعد الحداثة

"لا يوجد في الحقيقة شيء اسمه الفن، بل يوجد فنانون فحسب. وهؤلاء كانوا ذات يوم أناساً تناولوا تراباً ملوناً وخططوا صور ثور على جدار كهف، واليوم يشتري بعضهم علبة ألوان، ويصممون ملصقات للإعلان، وقد فعلوا ويفعلون أشياء كثيرة. لا ضير في تسمية هذه النشاطات كلها فناً طالما حفظنا في أذهاننا أن مثل هذه الكلمات قد تعني أشياء مختلفة في أزمنة وأمكنة مختلفة، طالما أدركنا أن الفن بالمعنى المجرد غير موجود". هكذا يتحدث الباحث البريطاني الجنسية، المولود في فيينا عام ١٩٠٩ لأسرة ذات أصول ألمانية "إرنست جومبرتش" في كتابه الموسوعي الأشهر"قصة الفن" ترجمة الكاتب السوري عارف حديفة، والكتاب بصفحاته السبعمائة وبما احتوى من صور للوحات وتماثيل، يعتبر مرجعا أساسيا في مجاله، فقد صدرت منه منذ طبعته الأولى في عام ١٩٥٠، وحتى وفاة صاحبه في عام٢٠٠١ عشرين طبعة باللغة الإنجليزية، غير الطبعات الصادرة باللغات التي ترجم إليها، وقد صدرت ترجمته العربية عن هيئة البحرين للثقافة والآثار، ضمن "مشروع نقل المعارف".

### قصة بلا نهاية

لعل تعدد الطبعات والترجمات دليل على أن كتابه "قصة الفن" صار المرجع الرئيس لمن يريد معرفة كيفية تطور فنون العالم، ولعل من أسباب نجاحه هو تطوره الدائم، فهو يستجيب للنقد، ومع كل طبعه خاصة بعد الطبعة العاشرة كان جومبرتش يضيف للكتاب بما يثبت استفادته من النقد ويستدرك مافات الطبعات السابقة، وبدا ذلك في المقدمات التى حرص على إضافتها إلى كل طبعة، و تجلى

أيضا في فصول الكتاب التي زادت فصلا ليصل عددها إلى ثمانية وعشرين فصلا، تناولت تاريخ الفن ابتداء بإبداعات ما قبل التاريخ وحتى ظهور النزعات التجريبية في النصف الأول من القرن العشرين، أما الفصل الذي أضافه ليختم به الطبعة الثانية عشرة وما تلاها من طبعات، فعنوانه "قصة بلا نهاية" ويتناول فيه ما يعتبره انتصارا للحداثة.

وكانت الانتقادات التي واجهها الكاتب تتمثل في عدم اهتمامه بالابداعات الأنثوية أو النسائية إضافة إلى نزعته المدرسية، ومركزيته الأوروبية. وفي مقدماته المختلفة حرص على توضيح أنه لا يتعالى على قارئه ولا يتحدث إليه "من فوق، ومن الغيوم"، كما ألزم نفسه بثلاثة أشياء: أولها: "لن أكتب عن أعمال لا أستطيع أن أعرض صورها في الكتاب، فأنا لا أريد أن يتحوّل النص إلى قوائم أسماء قد لا تعني إلا قليلاً".وثانيها: "أن أقتصر على أعمال الفن الحقيقية" بمعنى أنه تجاهل الموضات التي لم تضف جديدا أو شيئا جوهريا للفن. وثالثها "أن أختار الأعمال الأكثر تمثيلاً للحقبة الفنية التي أتكلّم عنها".

كذلك ألزمجومبرتش نفسه بمنهج تاريخي حيث تناول في كل فصل حقبة زمنية معينة من خلال فنونها، وكانت كل حقبة تسلم للتي تليها، مبينا كيف تجاوز فنانو كل مرحلة سابقيهم، ويقول: "العالم الغربي مدين لطموح الفنانين إلى أن يتجاوز بعضهم بعضاً. وهكذا تنشأ في الفن حركة جدلية لا تلغي الماضي ولا تنصاع له، بل تتجاوزه لفتح آفاق جديدة ورؤى عتيدة وتعبّر عن أمزجة مبتكرة". ويضيف: "إنه لشيء ساحر أن نراقب الفنان وهو يجتهد هكذا كي ينجز التوازن الصحيح، ولكن لو سألناه لماذا فعل هذا أو غيّر ذاك لربما عجز عن الإجابة. فهو لا يعمل وفق قواعد ثابتة، بل يتحسس طريقه لا غير".

أما أهم ما يستخلصه فيتجلى في قوله: "صحيح أن بعض الفنانين أو النقاد

قد حاولوا في مراحل معينة أن يصوغوا قوانين للفن، ولكن تبيّن دائماً أن الفنانين استطاعوا أن يخرقوها وينجزوا مع ذلك نوعاً جديداً من التوافق لم يخطر على بال أحد من قبل".

## فن للأبدية

"لا نعرف كيف بدأ الفن مثلما لا نعرف كيف بدأت اللغة"، هكذا يقرر الكاتب أن الفن مثل اللغة وسيلة للتواصل بين البشر، وبالتالي فلا يوجد شعب في العالم بدون فن، حتى الشعوب البدائية عرفت الفن منذ عرفت البناء، وحتى قبل أن تعرف الكلمة المكتوبة، فالبدائيون بنوا الأكواخ لتقيهم من قوى طبيعية مثل المطر وحرارة الشمس كذلك رسموا الصور والنقوش لتقيهم من السحر والقوى الفوق طبيعية.

ويقر جومبرتش بأن الفن انتقل إلى أوروبا عن طريق الإغريق الذين قصدوا مصر للتعلم، ويؤكد على أن المصري القديم لم يكن يعتمد على ما يراه الفنان ثم يقوم برسمه وتصويره، لكنه فن يعتمد على ما يعرفه الفنان عن شخص ما أو مشهد ما. وكان المصري القديم يروم الخلود فأنتج فنا يستهدف ذلك، سواء على جدران الأهرامات والمعابد، أو عبر لوحات وبرديات، ويرى أن "قدماء المصريين فقد كانوا يرسمون الملوك بصورة اكبر من رعاياهم، بل حتى اكبر من زوجاتهم. ويؤكد أن أعظم ما يتميز به الفن المصري القديم أن جميع التماثيل والرسومات والفنون المعمارية المختلفة تسير وفق قانون واحد رغم اختلاف تلك الفنون، هو الأسلوب. والأسلوب المصري يتكون من قوانين صارمة يتعين الفنان أن يتعلمها في بداية حياته فمثلا التماثيل الجالسة لابد أن تكون اليدين فيها موضوعة على الركبتين و الرجال لابد أن تكون بشرتهم أكثر سمرة من النساء وأن لا يرسم حاشية الملك إلا وهم جالسين". وعلى كل فنان أيضا أن يتعلم فن الكتابة او المخطوطات وهكذا إلى أن

جاء إخناتون وكما غير في العقيدة غير في الفنون، فزوجته لم تكن أقل منه، كما ان الرسوم التي تصوره أظهرت هشاشته الإنسانية. وقبل أن ينتقل للفن اليوناني وما تلاه من فنون أوروبية تناول الفن الآشوري والبابلي.

## انتصار الحداثة

يستنتج "إرنست جومبرتش" في نهاية الرحلة أن معرفتنا بالتاريخ غير كاملة على الدوام. ثمة حقائق جديدة دوماً يمكن ان تكتشف، وقد تغير صورة الماضي. "وهذا ما يجعلني غير مرتاح الى أن كتابة قصة الفن حتى وقتنا الحاضر فكرة ممكنة. صحيح أن المرء يستطيع أن يسجل ويناقش أحدث الأساليب، والفنانين الذين سلّطتُ عليهم الأضواء في اثناء الكتابة، لا يستطيع إلا نبي أن يعلم إن كان هؤلاء الفنانين سيصنعون التاريخ حقاً، والنقاد على العموم أثبتوا أنهم أنبياء بائسون. تصوّر ناقداً متحمساً ومتفتح العقل يحاول عام ١٨٩٠ أن يوصل قصة الفن الى ذلك التاريخ. فهو لم يكن ليستطيع مهما صحّت عزيمته أن يعرف أن الذين كانوا يصنعون التاريخ هم فان جوخ وسيزان وجوجان: الأول هولندي مجنون في منتصف العمر كان يعمل في جنوب فرنسا، والثاني نبيل منعزل ميسور الحال لم يرسل لوحاته إلى المعارض منذ مدة طويلة، والثالث سمسار أسهم مالية أصبح فناناً في فترة متأخرة من حياته، وما لبث أن سافر الى البحار الجنوبية. والمسألة ليست إن كان قادراً على تقدير اعمال هؤلاء الفنانين حق قدرها، بل إن كان يعلم بهم على الإطلاق".

ويقول جومبرتش إن المؤرخ الذي يعيش حتى يري الحاضر وهو يتحول إلى ماض يصبح لديه قصة يحكيها عن التغير الذي حدث، وهو حينما كتب عن السيريالية لم يكن يعرف أن لاجئا عجوزا غريب الأطوار _ يقصد كيرت شويتز_ سوف يستخدم قصاصات الصحف وتذاكر الباص في تكوين لوحات، وأن رفضه استعمال الألوان والخامات التقليدية أدى إلى ربط موقفه بحركة متطرفة هي الدادية،

وأن ذلك الربط سيضيف فصلا إلى تاريخ الفن، فلم تنجح ثورة فنية كما نجحت السيريالية، وذلك النجاح خفف كثيرا من الصدمة التي يمكن أن يحدثها الجديد، فأصبح أي تجريب مقبولا من الصحفيين والنقاد، ومن بعض فئات الجمهور العادي، لكن التفكير في أن الأساليب الفنية تتوالكجنود في طابورعرض أمر مضلل دوما، أما الصحيح فيتمثل في أن أهم آثار دراسة الماضي تتجلى في تأكيد الحاجة الدائمة إلى المراجعة.

## كيف كسر بيكاسو وأينشتاين الحدود بين الفن والعلم؟

يبدأ آرثر آي ميللر كتابه "أينشتاين.. بيكاسو.. المكان والزمان والجمال الذي ينشر الفوضى"، الذي ترجمه عارف حذيفة، ( هيئة البحرين للثقافة والآثار) بالتأكيد على أن أيقونتي القرن العشرين هما أينشتاين في العلم الحديث، وبيكاسو في الفن الحديث، فهل ثمة مشتركات محتملة بين العلم والفن خاصة أن بشرا غير قليلين اعتادوا النظر إليهما كشيئين مختلفين إلى حد التناقض، وبالتالي هل يمكن أن نتوقع تشابهات أو مشتركات بين الرجلين؟

يجد آرثر آي ميللر بينهما توافقات ترتقي لتكون تشابهات غريبة وقابلة للتوثيق بين إبداع الرجلين، والحياة الشخصية والحياة العلمية لكل منهما، كذلك فالتناظرات بينهما خصوصا في خلال أول خمسة عشر سنة في القرن العشرين تظهر بجلاء النقاط المشتركة في تفكيرهما كما تبين طبيعة الإبداع العلمي والفني بما يتيح الوقوف على الحدود المشتركة للفن والعلم. بل أن التشابهات والتباينات في الحياة الشخصية لكل من بيكاسو وأينشتاين، تعكس إلى حد ما الوسط الفكري والاجتماعي الذي كان سائدا لكليهما في ذلك الوقت.

### آنسات أفينيون

يخصص الكاتب ثاني الفصول لبيكاسو، ويقوم بتوثيق زيارته لباريس في مايو/أيار ١٩٠٤، ولم تكن أولى زياراته بل كانت الخامسة، ففي هذا الوقت كانت باريس مركزا للفن في العالم لذلك أصر على أن يمحو عن نفسه أي أثر للأربعة زيارات السابقة مقررا أن يبقى هناك حتى يحقق أحلامه التي تعاظمت عندما زار مدريد لأول مرة وهو ابن الرابعة عشرة الذي بزغت عبقريته، إذ أدت الجودة العالية

للصور التي أعدها من أجل امتحان القبول إلى السماح له بأن يتخطى مقررات التعليم الابتدائية، وأن يقبل في صفوف متقدمة مع طلاب يكبرونه بخمس سنوات .

ويبين الكاتب تفاصيل حياة وترحال بيكاسو، فعدم ارتياحه لمدرسة مدريد وعدم قدرتها على تلبية احتياجاته الفنية، وأيضا افتقاره لمسكن ومرسم ملائمين، كلها أمور أصابته بالإحباط الذي أدى إلى الاكتئاب. فقد أضطر لأن يقيم معرضه الأول في حانة، وذلك في فبراير ١٩٠٠، لكن الانفراجة جاءت مع اختيار إحدى لوحات هذا المعرض، وهي لوحة اللحظات الأخيرة، لتعرض في باريس في المعرض العالمي ضمن الاحتفال بالقرن الجديد، وكانت سببا لزيارته الأولي فلما تكررت لدراسة الفن الفرنسي ولبيع لوحاته، أفلح في الدراسة لكنه فشل في الثانية فعانى التشرد والإفلاس لولا أن أنقذه منهما الشاعر والناقد الفرنسي جاكوب لتغير مسار حياته تماما، لم يكن في غرفة جاكوب سوى سرير واحد تناوبا النوم عليه، كما تبادلا التأثير.

وقد عاش بيكاسو وأصدقاؤه في مرحلة تغير سريع تحدث نادرا، في الفن والأدب والعلم، فتشاركوا في المعرفة، وبذلوا جهدهم لينتجوا أدبا وفنا يضاهيان منجزات العلم، ويستعرض الكتاب نزوات الفنان ووقوعه في الحب تزامنا مع تنامي اتجاهاته الفلسفية، والأدبية، والعلمية، ليصل إلى تحولاته الفنية، ويتوقف طويلا أمام لوحة (آنسات أفينيون)، التي رسمها بيكاسو في عام (١٩٠٧)، ويصفها آرثر بأنها "اللوحة التي أتت بالفن إلى القرن العشرين" فقد أحدثت طفرة نوعية في أسلوب بيكاسو، وفي تاريخ الفن عموما، حيث أدخلت مبدعها إلى فضاءات التكعيبية، ليشتهر بهذا الأسلوب عالميا. ويمر على مسيرة هذه اللوحة نحو الظهور، وما تعرضت له من نقد قاس في بدايتها، لتأخذ حيزا في العام (١٩١٦)، حيث تم الاعتراف بها. ثم يشير لطقوس بيكاسو، وميوله الثقافية، وحياته الشخصية،

والتوترات التي حركت إبداعه ليصل أخيرا إلى القناعة بأن العلم والتكنولوجيا والرياضيات، قطع مهمة في هذه الفسيفساء، التي يستعرض المؤلف بعض التفسيرات الشائعة لها، أما الفصل الخامس (بروك وبيكاسو يستكشفان المكان)، فهو بحث استقصائي عن كيف تأثر بيكاسو بالحركة العلمية، وكيف وظفها في أسلوبه التكعيبي.

## فوضى الأبكم

"تأخر في البدء بالكلام إلى حد خاف معه المقربون من ألا يتكلم أبدا"، لكنه بعد مسيرة تعليمية وحياتية، حافلة بالفوضى، والغراميات والمراسلات مع الفيزيائيين والعلماء، حيث أتاح له عمله في مكتب براءات الاختراع السويسري، أن يتابع النظريات العلمية، ليشكل نظريته في النسبية عام ١٩٠٥، وبحسب الكتاب، كان عقله يحلق بعيدا عن هذا العالم الأرضي، بعيدا عن الشخصي البحت إلى حيث يكمن سر مؤشر البوصلة، إلى عالم مبني وفق بديهيات كراسة الهندسة المقدسة، عالم يلاحق المجربون الفكريون فيه الأمواج الضوئية.

كانت دائرة براءات الاختراع ديره الدنيوي، حيث اقترب من السماء أكثر ما أقترب. ويعود في الفصل السادس للحديث عن النسبية وصاحبها، فيسلط الضوء على الدور الذي أداه العالم الفرنسي هنري بوانكاريه، في حياة كل من بيكاسو وأينشتاين، ولا ينفصل عن ذلك تأثير العناصر التكنولوجية للطبيعة في أينشتاين، والذي يشمل ضبط الساعات، واستخدام إشارات كهرطيسية، والقضايا المتعلقة بالمولدات الكهربائية. فاستطاع مد نظريته النسبية لتشمل الجاذبية، ويواصل الكتاب سرد المشتركات بين بيكاسو وأينشتاين، مستعرضا بعض الآراء على النظرية التي طرحها، وصولا إلى تحوله إلى أحد أشهر المشاهير في ذلك العصر، والذي بلغ ذروته عام ١٩١٩، تماما كما بدأت شهرت بيكاسو في هذه المرحلة.

## اختفاء الحدود

يخلص المؤلف مع نهاية الكتاب إلى "أن نظرية ألبرت أينشتاين، ولوحة بابلو بيكاسو، هما العملان اللذان أدخلا العلم والفن إلى القرن العشرين، حيث لحظة الإبداع تخفي الحدود بين فروع المعرفة. ويغدو علم الجمال هو الأعلى، ويكشف الكاتب، كيف أن الرجلين اشتغلا على ذات المعارف، واستمدا منها عملين ينتسبان إلى فرعين من فروع الرقي الإنساني، كما يشير إلى قولين مهمين لهما، يقول أينشتاين "عندما لايكون لدي مشكلة خاصة أُشغل بها عقلي، أُحب أن أصوغ من جديد براهين نظريات رياضية وفيزيائية أعرفها منذ عهد بعيد، وهذا لايهدف إلى شيء، بل هو فرصة للاستغراق فقط في التفكير الممتع"، أما بيكاسو فيقول "الأمر المهم هو أن نبدع، لاشيء أخر يهم: الإبداع هو كل شيء".

## حين ترسم الموسيقى صورا لأناس لم يسبق لك رؤيتهم

"على من يريد أن يعرف أصل الموسيقى ونشأتها الأولى أن يقرأها في البقايا المتحجرة في حياة البدائيين في عصرنا هذا".

هكذا تحدث العلامة الموسيقولوجي "كورت زاكس" وهو يؤرخ لنشأة الموسيقى معربا عن رفضه للنظريات التي تزعم أن الإنسان الأول توصل إلى الموسيقى بمحاكاة تغريد الطيور، أو أنه غنى ليدخل السرور على نفسه، وعلى قلب الجنس الآخر، أو أنه اشتق الغناء من صيحات ممدودة للتنبيه أو النداء، أو عن طريق العمل الجماعي على إيقاع منتظم، وكان زاكس بذلك الرأي يضع لبنة مهمة في علم إثنولوجيا الموسيقى، أو الموسيقولوجيا العرقية، وهو علم يجمع بين تاريخ الموسيقى وعلم الأنثروبولوجيا، ويختص دارسوه بالتسجيلات الصوتية وتحليلها، ثم تفسير ظواهر الموسيقى البدائية في صورها وأنماطها المختلفة، ويهتم اختصاصيو الموسيقولوجيا العرقية بدراسة كافة أنواع الموسيقات في سياقاتها الثقافية والاجتماعية، للوقوف على كيفية تعبيرها عن هويات الشعوب، وهذا العلم الناشيء في أربعينيات القرن العشرين، وقد اتسع نطاقه كثيرا في نهايات القرن، وأنشئت له أقسام متخصصة في الجامعات الأمريكية والأوروبية.

وقد شارك تسعة موسيقيين من رواد هذا العلم الحديث، في الولايات المتحدة في تأليف كتاب"عوالم من الموسيقى.. مقدمة لموسيقى شعوب العالم"، و فيه يسلطون الأضواء على أنواع مختلفة من الموسيقى حول العالم من واقع بحوث ودراسات ميدانية تهدف للتعريف بالموسيقى الشعبية وجذورها في مختلف المناطق وبين الشعوب والتجمعات العرقية.الكتاب الضخم حرره "جيف تود تيتون" عازف

الجيتار وأستاذ الموسيقولوجيا العرقية بجامعة براون الأمريكية، ونقله إلى العربية المترجم المصري "حسام الدين زكريا"، وصدر بالقاهرة عن المركز القومي للترجمة، في ثلاثة مجلدات زاد عدد صفحاتها عن الألف وخمسمائة صفحة من القطع الكبير.

## ليست عالمية

لكل مجتمع بشري موسيقاه، ورغم كون الموسيقى عالمية إلا أن معناها ليس كذلك، هكذا يقول "جيف تود تيتون" في دراسته، قاصدا أن المعنى الذي يصل للمستمع يختلف من شخص لآخر، وليس فقط من بيئة ثقافية لأخرى، ويضيف أن الموسيقى فن عالمي لكن ليست لغة عالمية، بمعنى أن كل منا قد يفهم ما تقوله الموسيقى بطريقة مختلفة عما قد يفهمه الآخرون، فالشعوب المختلفة هي التي تمنح الموسيقات معانيها وفق ثقافات هذه الشعوب، وبحسب فهم الثقافة على أنها أسلوب معين لممارسة الحياة، ويذكر مثالا بانجلترا في العصر الفيكتوري، فالناس هناك رأوا أن موسيقات شعوب الإمبراطورية مجرد أصوات "غريبة"، لأنها لم تكن مدونة " كما يجب ان تكون عليه الموسيقى الصحيحة"، ورأوا في سلالم الراجا الهندية "مؤشرا على سوء الاستقبال من الأذن".

يعلق تيتون على ذلك بالتأكيد على أن الإنجليز لم يتمكنوا من فهم الموسيقى الهندية بدلالة المفردات الثقافية الخاصة بها، عندئذ ستبدو كل الأصوات الموسيقية نشازا عندما يتم الحكم على نظام ضبطها بمعايير أخرى. فلن نستطيع أن نفهم الموسيقات المختلفة حول العالم بمعزل عن دلالة مصطلحاتها و لغتها الخاصة، أي نتعامل معها وفق الشكل الذي تظهر به الثقافات الموسيقية المختلفة، وبدون ذلك لن نتمكن من الوقوف على التباينات بين موسيقات الشعوب المختلفة ومن ثم عقد المقارنات بينها.

وفي محاولة لتفادي تكرار مثل سوء الفهم هذا عالجت الفصول التسعة ( من

الثاني إلى العاشر) موسيقات شعوب العالم من خلال دراسات ميدانية لأساليب موسيقية إقليمية تنتمي لعرقيات منتشرة في كل قارات العالم، موضحة ما يصفه أحد الباحثين بكيف ترسم الموسيقى صورة لأناس لم نقابلهم في حياتنا وتصور لنا أماكن لم تطأها أقدامنا من قبل؟ بينما في الفصل الأول يقدم جيف تود تيتون نموذجًا للثقافة الموسيقية يعتمد على الموسيقى أثناء أدائها، بما في ذلك الصوت والبنية المتعلقة بالثقافة والمجتمع. ويختتم الكتاب بالفصل الحادي عشر وفيه توضيح لكيفية إجراء العمل الميداني في مجال الموسيقى العرقية.

شتات الموسيقى العربية درست الباحثة "آن رازموسين" الموسيقى العربية باعتبارها نافذة على الثقافة والتاريخ ومرآة لأفكار الناس، وذلك فيما تسميه بالشتات العربي، وهي تقصد بذلك ما يقدمه العربي المغترب في منفاه من موسيقى كما تناولت الموسيقى العربية في علاقتها بالدين الإسلام وتأثرها في مرحلتها الحديثة بالموسيقى الغربية. ابتداء من منتصف القرن العشرين تسببت الموسيقى التصويرية لأفلام سينمائية مثل كازابلانكا، ولورانس العرب، في تشكيل صورة المشهد الصوتي للصحراء العربية مترامية الأطراف، فأذكت الخيال الغربي بصور عن الإنسان العربي باعتبار الموسيقى خير ممثل للناس والأماكن، لكن الباحثة تدع الخيال ذاهبة إلى الواقع لتدرس الموسيقى العربية من خلال التخت، وهو فرقة من سبعة عازفين عرب شباب يعيشون في ماساتشوستس الأمريكية، وقد استمعت إلى عزفهم لإحدى مقطوعات مُحَمَّد عبدالوهاب، و تستخدم الباحثة مصطلح " التخالف الصوتي" للتعبير عن أداء التخت بآلاته وعازفيه، حيث ترى فيه سمة غالبة على الموسيقى العربية وبالرغم من ذلك أهملها الدارسون.

وترصد الدراسة سمة ثانية متمثلة في صيحات الإعجاب والاستحسان التي يبديها المستمع العربي للموسيقى، فالجماهير بذلك تشارك في صنع الموسيقى بدلا

من الاستماع في صمت، وهي بذلك توحي للمستمع غير العربي بأنه يستمع لحدث مثير. وهذا التفاعل بين الجمهور والعازفين يعمل كحافز مساعد في الوصول لحالة الطرب وهو لب جماليات الموسيقى العربية، كما أنه يترجم بشكل تقريبي حالة النشوة.

تدرس الباحثة تلك الفرقة كحالة لموسيقى الشتات العربي حيث قضى العازفون الشباب وكذلك جمهور المستمعين فترات كبيرة من أعمارهم في الولايالت المتحدة، وبالتالي ضعفت عندهم أو اختفت عمليات التفاعل مع توجيهات اللغة والثقافة والموسيقى ، وبذلك شكلت لها فرقة التخت مثالا لفكرتها عن البحث في الثقافات الموسيقية خارج الحدود وكيف يكون مفتاحا لفهم موسيقى شعوب العالم. وخصوصا أن العالم العربي ليس قارة مغلقة كأفريقيا السوداء بل أن مناطقه تمتد عبر قارتي آسيا وأفريقيا، وتضم حشدا من الجماعات العرقية، والديانات، وتعتبر بلدانه شاهدة على التنوع بين الاستعماري والمعاصر. فكيف تنتج موسيقى واحدة رغم ذلك؟ وتجيب بأن مرد ذلك إلى الرموز الثقافية الرئيسية المشكلة لوجدان الناس في تلك المناطق، مثل اللغة والشعر والكتل البنائية للموسيقى وإيقاعاتها.

## حين يصبح الفيلم مسرحا لبواطن لنفس البشرية

يتعامل عالم النفس الأمريكي "سكيب داين يونج" مع الأفلام على أنها رموز ذات معنًى؛ يخلقها صُنَّاع الأفلام، ويستقبلها الجمهور ،"فالمخرجون، والكتَّاب، والممثِّلون، والفنَّانون الآخرون يتعاونون معًا لإنتاج الكيانات الرمزية التي تظهر على الشاشة". فهؤلاء يَجلِبون إلى الرموز التي يُبدِعونها بعض جوانب من ذواتهم، مشاعرهم الباطنية العميقة، وأنماط سلوكهم الروتينية، وقِيَمهم الواعية، وانحيازاتهم الثقافية.

وسكيب داين في كتابه "السينما وعلم النفس: علاقة لا تنتهى"، (مؤسسة

هنداوي – القاهرة ) ترجمة سامح سمير فرج ، يرى "إن الأفلام السينمائية جميعها تنبض بالحياة من الناحية النفسية، وتتفجر بالدراما الإنسانية التي يمكن رؤيتها من زوايا عديدة مختلفة، فى الأفلام ذاتها، وفيمن يصنعونها، وفيمن يشاهدونها". لذلك فهو يرى أن الأفلام نوافذ تطل على عالَم السلوك البشري أو مرايات عاكسة له، فيمكن عبر الاندماج في الأفلام، رؤية التطور الفردي أثناء حدوثه؛ أي عمل الآليات الدفاعية اللاواعية، والعمليات الاجتماعية النفسية، إلخ. هنا يُصبِح الفيلم مسرحًا تُعرَض عليه الكينونات النفسية. وانطلاقا من وجهة التظر تلك يركِّز في الفصول الأولى من الكتاب على تفسير الأفلام بوصفها نصوصًا؛ أي أوعية رمزية يمكن تفريغها والكشف عمَّا تحوِيهِ من معنًى.

## عباقرة مجانين

لا تدور الأفلام فقط حول الناس، بل تُصنع أيضًا بواسطتهم؛ وصُناع الأفلام بحسب الكتاب " أناس لامعون، متمركِزون حول ذواتهم، ذوو عاطفة جيَّاشة، وربما مجانين بعض الشيء". لذلك ينتقل الكاتب من تفسير الأفلام إلى تناول الكيفية التي تنعكس بها خبرات صناعها، وشخصياتهم، وقِيَمهم، ودوافعهم اللاواعية، على أعمالهم. لذا يذهب إلى وجود صلة قوية بين عُقَد هيتشكوك النفسية وشخصيته المتناقضة من جانب، وأفلامه من جانب آخَر، "فأفلام هيتشكوك هي دفاتر ملاحظات ويوميات، و كان تكتُّمه الذي يُشارِف حدَّ الهوَس وسيلة متعمَّدة لصرف الأنظار بعيدًا عن حقيقة تلك الأفلام؛ ألا وهي أنها وثائق شخصية على نحو مذهل". فيذكر الكتاب أن هيتشكوك ارتكب مرة خطأً فطلب والدُه من صديق له يعمل شرطيا أن يضع ألفريد في الحبْس لفترة وجيزة لكي يُلقِّنه درسًا. هذه القصة حكاها هيتشكوك ليفسِّر الخوف الذي رافَقَه طيلة حياته من السجن والشرطة. وقد توفي الأب عندما كان هيتشكوك في الخامسة عشرة من عمره ، ربما تكون

وَلَّدتْ لديه شعورًا بالذنب استنادًا إلى المشاعر العدائية (ربما حتى تمنّي موتِه) التي كان يُكِنُّها لوالده القاسي. فصور السلطة ككيان مستبدٍ لا يُعتمد عليه وينطوي على خطر محتمل، حاضرة على الدوام في جميع أفلام هيتشكوك.

ويتوقف الكتاب عند المفارقة الناجمة عن اهتمام عدد كبير من المخرجين العظماء بموضوعات دينية ورُوحانية، بينما السينما متهمة دائما بالعلمانية ومعاداة الدين. فمارتن سكورسيزي عندما أخرج فيلم "الإغواء الأخير للمسيح" جلب شواغله الدينية إلى المقدِّمة، أيضا تلك التيمات حضرت في كل أفلامه السابقة، و يذهب الكاتب إلى أن جزءًا كبيرًا من الانطلاقة البصرية والإدراك الجمالي عند سكورسيزي يعود إلى الطقوس والقرابين المقدَّسة في الكنيسة الكاثوليكية؛ التركيز على الجسد والدم، والأساطير المكثَّفة، فضلًا عن مجموعة ألوان ثريَّة تُذَكِّر بزجاج الكنائس الملوَّن. تتداخل تلك الصور مع التيمات السينمائية التي نجدها في أفلام المغامرات، والملاحم التاريخية، والاحتفالات الدينية التي كانت شائعة في سنوات نشأته في حقبة الخمسينيات.

كذلك يرى سكيب أن معرفة السيرة النفسية لنجوم السينما تستكشف الطريقة التي تتداخل بها أدوارُ ممثِّل ما، والشخصية العامة التي يملكها، وحياته الخاصة بعضها مع بعض. فالأفلام ليست مجرَّد نُسَخ شفَّافة من شخصية الممثِّل المضمَرة، لكنها يمكن أن تعمل كموشور يعكس حقيقته النفسية بصورة مشوَّهة. وهنا يتناول شخصية أنجلينا جولى ( يصفها بأنها النجمة الأبرز فى العصر الحديث)، وفى تحليله لشخصيتها السينمائية، أشار إلى إنها تتميز بجسد رشيق له تأثير "الفتيشية" أى إحساس شخص بالتلذذ الجنسى من أدوات معينة أو مواقف معينة، كما أشار لكتاب "أنجلينا.. سيرة محظورة"، للناقد لولى أندرو، فيرى أنه اهتم بصورتها الفضائحية على حد وصفه، مثل علاقتها الغرامية مع الشخصيات

الشهيرة، وما وصفه بالطابع المرضى مثل تعاطى المخدرات واضطرابات الأكل. ويرفض سكيب مثل تلك الآراء، فثمة شكوك كثيرة حول مدى صحتها من وجهة النظر النفسية. لكنها تنجح في تقديم تفسيرات أكثر بشاعةً واستفزازًا من السلوكيات التي تحاول تفسيرها. فبدلًا من انخراطها ببساطة في علاقة مثلية، يتكوَّن لدَى القُرَّاء صورة لأنجلينا كفتاة صغيرة ضائعة، جامِحَة، تَجُوب أرجاء لوس أنجلوس في بحث يائس عن أمِّها عبر القيام بالكثير من التجريب.

## اللحظة السينمائية

تعمل عقولنا بنشاط كبير ونحن نشاهد الأفلام، وعلى المستوى الأعمق، ندرك حسيًّا ما يتضمَّنه الفيلم من صور وأصوات. فالمشاهدون عليهم أن يُدرِكوا الصُّوَر إدراكًا حسيًّا ويستوعبوها لكي يفهموا عن أي شيء تتحدَّث القصة. وفي الوقت نفسه، تتضمَّن مشاهدة فيلم ما قدْرًا هائلًا من المشاعر، ويمكنها أن تُثِير مشاعر حادَّة من الخوف، والبهجة، والحزن. فالفيلم هو أكثر من مجرد سلسلة عشوائية من الصور المثيرة، لذلك فإن طاقته الشعورية لا تستند فقط إلى الإدراك البصري، بل تنهض على الخصائص الأساسية للقصة، لا سيما التيمة والشخصية. وقد بيَّنَت التجارب أن سيناريوهاتنا أو تيماتنا الأساسية تؤثِّر على حِدَّة ردود أفعالنا الشعورية إضافة إلى ذكرياتنا التالية عن الأحداث.

وعندما نشاهد الأفلام، فإننا نتابع خيط القصة ونغدو مندمجين مع شخوصها بكل جوارحنا. لكننا، في الأغلب، لا نعود مطلقًا إلى التفكير فيها مرة أخرى بعد نزول تترات النهاية. ومع ذلك، يحدث أحيانًا أن فيلمًا ما يمكث معنا، ونظل نفكِّر فيه مليًّا، لساعة، أو لأسبوع، أو لسَنَة، أو لبقية عمرنا، وتظل قصته وصوره تشغل أذهاننا، فنعيش مجدَّدًا تلك المشاعر التي اختبرناها أثناء مشاهدته، ونقيِّم جودته وتجربة المشاهدة، ونربط بينَه وبين بقية العالم من حولنا ، ويتحوَّل فهمنا لقصته

وشخوصه إلى خريطة نسترشد بها بقية حياتنا.

وعن الاستمتاع بأفلام الرعب يعود الكاتب لفرويد، فبحسبه تكون الميول التدميرية الفطرية عُرضة للعقاب في المجتمعات المتحضِّرة عند التعبير عنها بطريقة مكشوفة؛ ولذا فإنها تُزاح إلى دائرة اللاوعي. لكنها تظل تثير فينا توترات داخلية، و يثير الاستمتاع بالأفلام الحزينة مفارقة شبيهة بمفارقة الاستمتاع بأفلام الرعب؛ في الظاهر، يبدو هذا مناقضًا لفكرة أن الناس لا يأتون الأشياء التي لا تُشعِرهم بالسعادة. لكن الأحداث الحزينة أو المرعبة في بداية أو منتصف القصة تمثِّل تحدِّيًا لشخوصه يتم التغلُّب عليه على مدار الفيلم؛ ومن ثم تزيد من قدر المتعة المتحصِّلة من نهايته السعيدة.

## سينما يوسف شاهين والمشروع القومي العربي غير المنجز

"ليس هناك صانع سينما آخر في تاريخ السينما العربية، شهد وتأمل ثم صور في أعماله أوجها كثيرة جدا للتغيرات والهبات في العالم العربي المعاصر مثل المخرج المصري يوسف شاهين، كما لاتوجد سيرة مهنية لصانع أفلام آخر مثل سيرة شاهين امتدت إلى ما يقرب من ستين عاما، وجذبت مثل ذلك الإهتمام بين نقاد السينما الغربيين ودوائر المهرجانات السينمائية الدولية". هكذا يقرر " مالك خوري" في أول فقرة من كتابه "المشروع القومي العربي في سينما يوسف شاهين"( المركز القومي للترجمة –القاهرة ) الذي ترجمه حسن بيومي ، أهمية وتميز سينما يوسف شاهين فيكشف عن سبب إختياره لها ليدرسها في كتابه، أما الهدف من الدراسة فهو إعادة وضع علاقة شاهين بالسينما في بيئتها ومصادرها وجمالياتها العربية، وفي السياق الخاص بالمشروع القومي العربي، فهو " يركز على كيف ساهمت أعمال شاهين باتساق في هدم أسطورة الهوية القومية العربية المتجانسة، وفي الوقت ذاته تعيد بناء مفهوم الأمة والهوية القومية العربية باعتبارها مفهوما غير متجانس ومكمل لمشروع التحديث طويل المدى". فأعماله تشمل أربعة و أربعين فيلما تجسد فحصا نقديا للتاريخ السياسي والثقافي والإجتماعي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين.

### مشروع غير منجز

يضع الكتاب سينما شاهين تاريخيا داخل نطاق المشروع القومي العربي، إضافة إلى وعيه بتطور سينما شاهين وكيفية عكسها للنضالات الأيديولوجية و الإجتماعية والسياسية في أربع فترات تاريخية حاسمة. فيبدأ بفصل يتعامل مع

المشروع القومي العربي باعتباره مشروع غير منجز، ومسعى لم يتم، ويدرس سينما ما قبل يوليو ٥٢، المتزامنة مع بدايات سينما شاهين، بعده يتناول أفلام شاهين في الخمسينيات مشيرا إلى اهتمامه المبكر بقضايا التغيير الإجتماعي وكيف تناول ذلك في أعماله، و كيف التقت السينما الشعبية عنده بأفكار نضال ما بعد الإستعمار والوحدة العربية، وهي الأفلام التي شكلت شهرة المخرج باعتباره مؤيدا للتضامن العربي ولثورة عبدالناصر، ومن أشهر أفلام هذه المرحلة " الناصر صلاح الدين"، وقدمه في سياق عزز اعتباره فيلما سياسيا، فبينما انطلق مشروع شاهين من دافع شخصي لتقديم ملحمة تاريخية شبيهة بملاحم هوليود، فإن مغزى الفيلم يظل ملتزما بالخطاب السياسي لعصره، وقد مثل الفيلم بداية قوية للتطورات التقنية الخاصة بمشروع سينمائي عربي جديد، كما مثل تعبيرا قويا عن السينما في وقت دار فيه خطاب التحرر الوطني حول تقرير المصير، فالفيلم يعيد تقديم التاريخ وعينه على الحاضر "فلم يكن تعامل شاهين مع التاريخ بغرض تقديم الأحداث التاريخية بل كان يستخدمها كعدسات على الحاضر، وبهذا المعني تنشأ ملاحمه كقصص رمزية". بعده عكس فيلم " الناس والنيل" نقطة تحول أخرى في مسيرة شاهين، حيث لعبت رؤيته الذاتية للأحداث دورا في تعريفه السينمائي لها. فالفيلم يعكس رؤيته للمشروع القومي برسمه صورة غير متجانسة للمجتمع المصري، كما أنه قدم صورة بديلة للأمة تجاوزت الرؤية الرسمية للوحدة الوطنية، فأظهر خاصيتي التنوع والوحدة معا. أما فيلم " الأرض" فعاد فيه شاهين إلى اهتمامه القديم قبل ثورة يوليو بقضايا الفلاحين، و إذا كانت القصة الأصلية مروية بضمير المتكلم لراو واحد فإن الفيلم أظهر وجهات نظر متعددة تتيح له التركيز على الجوانب البصرية لبيئة أحداث الفيلم، كما أن كل شخصية في الفيلم يتم توظيفها كامتداد لفعالية طبقية واجتماعية وثقافية. بما يعكس تعقد الحياة في القرية، ويعكس صور مقاومة الفلاحين لهيمنة الإقطاع. وقد أظهر الفيلم مدى تطور الإلتزام السياسي لشاهين مع نجاحه في

الإرتقاء بالسينما الواقعية العربية.

## المخرج الضال

أحدثت هزيمة ١٩٦٧ تغييرات سياسية تلمسها شاهين في ثلاثية أفلام الهزيمة، وهي تضم الإختيار و العصفور وعودة الإبن الضال، يقارن شاهين بينها وبين فيلم الأرض فيقول " الأرض عن قصة رجل يختار المقاومة ويرفض الإستسلام، بينما فيلم الاختيار يتناول قصة رجل يقرر الاستسلام ويقبل بالهزيمة، لكنه بمرور الأيام يكشف عن خيانته لذاته بتسليم روحه لانفصام الشخصية"، وزادت حدة التغييرات بالرحيل المفاجىء لجمال عبدالناصر، وقد مثلت الفترة التالية مباشرة لرحيله مرحلة جديدة بالنسبة للصناعات الثقافية، ومرت السينما المصرية بأزمات ناتجة عن انحسار عدد دور العرض إضافة للتأثير المتزايد للتليفزيون، فلجأ البعض للإنتاج الأجنبي كما فعل شاهين في فيلمه " العصفور" و " عودة الإبن الضال"، وهي التجربة التي عاد لها مع أفلام " وداعا بونابرت" و " اسكندرية كمان وكمان" وفي أفلام أخرى تالية. ورغم منع عرض فيلم العصفور في مصر وهجوم الدوائر اليمنية عليه إلا أن الفيلم مازال يحظى بتقدير كبير ومنذ عرضه فى مهرجان سينمائي بلبنان في سبتمبر ١٩٧٣.

وقد اعتبره الناقد على أبوشادي بداية مرحلة جديدة في تطور لغة شاهين السينمائية، خصوصا فيما يتعلق باستخدامه لزوايا تصوير غير مألوفة، وطريقته في تطوير الشخصيات وتوظيفها رمزيا إضافة إلى الإستخدام الفعال للموسيقى. أما من حيث المضمون فقد مثل الفيلم أول محاولة سينمائية عربية جادة للتعامل مع آثار الهزيمة. وقد اعتبره نقاد غربيون تعبير عن خيبة أمل شاهين في ثورة عبدالناصر إلا أن المخرج نفي ذلك مؤكدا على أن نقده من داخل الثورة لا من خارجها.

وعموما مثل الفيلم استهلالا لمرحلة جديدة في سينما شاهين، حيث أنه

أدخله مرحلة الاستقلال المؤسساتي عن الحكومة المصرية، وهو الأمر الذي أصبح عنصرا مكملا في الأفلام التالية للمخرج. وأولها " عودة الإبن الضال" الذي عكس قلق صانعه إزاء ما يحدث في مصر من تغييرات سياسية وإجتماعية، أما أسلوبيا فقد ابتعد الفيلم عن تقاليد السينما الشعبية مصريا وعربيا، فقد مزج بين أنماط الفيلم الموسيقي والفيلم البوليسي، وهو مبني على التعبير التصويري للشخصيات و الأحداث المتحقق من خلال مونتاج قلق وإضاءة غير طبيعية وميزانسين تجريدي.

وفي أواخر السبعينيات مزج شاهين بين الذاتي والتاريخي في " إسكندرية ليه"، وبدأ في تقديم معالجات سياسية وجمالية جديدة لقضية الهوية القومية العربية. فالفيلم الذي مثل أول سيرة ذاتية سينمائية عربية، وتلاه حدوتة مصرية وإسكندرية كمان وكمان، ففي الفيلم الأول صور الحلم بالثورة، وفي الثاني قرن أزمة الثورة بأزمته الصحية بينما الثالث قدم صورة للصراع من أجل الديموقراطية. وفي ثلاثيتهم قدم معالجة لفكرة الاختلاف الديني داخل المجتمع العربي، في محاولة لفهم كيفية تشكل الهوية والإختلاف الثقافي في التاريخ العربي.

و هكذا تكشف فصول الكتاب عن فهم يوسف شاهين لصنع الأفلام على أنها ممارسة سياسية وثقافية تعيد تفسير الواقع والتاريخ الإجتماعي من خلال إحساسه بالهوية العربية، والمشروع القومي العربي ذاته باعتباره مشروعا غير منجز أيديولوجيا وسياسيا.

## "الحارة "متاهة المدينة والهوية هاجس السينما

سيطر هاجس الهوية على السينما المصرية منذ بداياتها، فمن ناحية سعى السينمائيون المصريون إلى تأكيد الهوية المتغيرة فى الواقع بتثبيتها فى الفن، فسعت الأفلام إلى فرض ملامح تمثيلها الخاص للهوية القومية، وفى الوقت نفسه كانت السينما المصرية تحاول تحقيق هويتها السينمائية المميزة لها فى مواجهة سينمات أخرى كالأمريكية والفرنسية و الإيطالية.

وقد وجدت السينما المصرية هويتها الخاصة فى التعبير عن الهوية القومية، وربما رأت فى الحارة تمثيلا لهذه الهوية فمنحتها ما يقرب من ربع إنتاجها، إذ استأثرت الحارة بأكثر من ألف فيلم من بين ٤٢٠٠ فيلما تم إنتاجها فى مصر منذ ١٩١٧ وحتى ٢٠٠١، وقد اكتفت الدكتورة مي التلمسانى ( الروائية و أستاذة الدراسات العربية بجامعة أوتاوا الكندية) بدراسة ٦٥ فيلما _ تم انتاجها بين عامي ١٩٣٩ و٢٠٠١ _ فقط كعينة اختارتها لتمثيل السينما المصرية فى مراحلها المختلفة، وذلك فى أطروحتها للدكتوراة، وقد صدرت في كتاب باللغة الفرنسية عام ٢٠١١ تحت عنوان "الحارة في السينما المصرية: الحي الشعبي والهوية القومية"، وهو نفسه الكتاب الذى ترجمته رانيا فتحى ( المركز القومي للترجمة – القاهرة) وكانت البداية من فيلم "العزيمة" لكمال سليم وهو أول فيلم واقعي، بحسب اتفاق معظم كتب السينما المصرية، هو ليس أول عمل سينمائي يتناول الحي الشعبي فقد سبقه فى الظهور فيلم "المعلم بحبح" ١٩٣٧، و"لاشين" ١٩٣٩.

واختارت الحارة للدراسة لقناعتها بأن الحى الشعبي في الواقع وفي السينما( والحارة مثله) مكان شديد الثراء تتنامى فيه صور وتمثلات عدة، وبرغم ذلك

يتجاهله النقد مصريا وعالميا.

تقسم المؤلفة الأفلام المعروضة إلى ثلاث مراحل تاريخية وفقًا للمراحل السياسية الأساسية في مصر: المرحلة الأولى من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، من فيلم العزيمة إخراج كمال سليم وحتى ثورة يوليو. المرحلة الثانية تبدأ من ١٩٥٤ حتى ١٩٨٠، سنة اغتيال السادات، وهذه الفترة تضم أسماء مخرجين مثل صلاح أبو سيف الذي اشتهر بأفلامه الواقعية، ومنها ثلاثية نجيب محفوظ التي أخرجها حسن الإمام، مرورًا بأفلام السبعينيات مثل السقا مات وحمام الملاطيلى وغيرها. أما المرحلة الثالثة فتمتد من ١٩٨١ وبداية فترة تاريخية جديدة ومدرسة سينمائية مختلفة أطلق عليها الواقعية الجديدة حتى ٢٠٠١ عام الانتهاء من الدراسة.

## الجامع والحمام

ينطلق أول فصول الكتاب من مقولة شهيرة لبول كلي هي " الفنان لا يصور المكان، بل يخلقه وينتجه"، ومفهوم الخلق هنا يرتبط بفكرة العمل المتفرد، فيبدو التمثيل السينمائي للمكان وكأنه نتاج للتفاعل بين فعلين ، أولهما إبداعى يقوم على خلق المكان كبؤرة أسطورية لها خصوصيتها، والثاني إنتاجي يقوم على تصور المكان بوصفه وحدة فيزيقية وهندسية تخضع لقواعد حرفية صناعها وللتوظيف الأيديولوجي، وبقوم بصياغته كل من المخرج والكاتب، بمعنى أن إنتاج المكان السينمائى جماليا وفيزيقيا يعني المساهمة في تشكيل المخيلة الاجتماعية والوجدانية للمشاهد، تمثل الحارة وحدة مكانية ذات بعد مجازى، وتكتسب الحارة صيتها من أثر عام تأخذ منه اسمه وشهرته، ثم يجيء الفيلم ليستعير اسم الأثر والحي معا، فالجامع مثلا هو الأثر الوحيد المتكرر فى معظم افلام الحارة، بينما في أفلام قليلة نجد الحمام الشعبي، وبالرغم من ذلك تظهر واجهة الجامع فقط بينما الحمام الذي لا يبدو له سمت مميز من الخارج ، إلا أن الأفلام تصفه بدقة من الداخل، وفي فيلم

الحرافيش لحسام الدين مصطفى ١٩٨٦، تلاحظ الكاتبة أن المسجد يستخدم كأثر وكخلفية للمشاهد الجامعية، حيث يعلو الميدان العام ببضع درجات ويشهد بقبته وأبوابه الضخمة ما يدور فى الميدان من صراعات، فيبدو فى خلفية الصورة وكأنه يحمي المنتصرو أعوانه، بينما الحمام الشعبي كان يظهر كبؤرة للحدث، مثل فيلمي صلاح أبوسيف لك يوم يا ظالم ١٩٥٦، وحمام الملاطيلي ١٩٧٣، كما تلحظ الكاتبة أن المنشآت العامة فى الحارة تتميز بالضخامة والثراء البصري، على العكس من البيوت التى تبدو صغيرة وبسيطة، ونادرا ما تلعب العلاقة بين العام والخاص دورا مؤثرا بالنسبة لمعمار المكان أو ديكوره.

وفيما يخص القاهرة فالحارة تمثل الوحدة الصغرى التي تلخص الحى، كما أنها تعتبر تكثيفًا لمتاهة المدينة المتشعبة. في السينما تتوارى الخصوصية المعمارية للحارة بوصفها مكانًا، وتتراجع في خلفية الصورة بفعل الوجود الضرورى دراميًا، والطاغى فعليًا للممثلين والمجاميع، عندئذ تنحصر وظيفة المكان في تحديد السياق السردى للنص الفيلمى.

## صورة مصغرة للبلد

كلمة حارة مشتقة من الحيرة، وهي تمثل في الخطاب الإجتماعي الشائع تلك الكلمة السحرية التي تحدد هوية فئة إجتماعية معينة وتمييزها عن فئة أخرى، والحارة تمثل مكانا إجتماعيا فقيرا ذا طابع شعبي، فالتحديث الذي شهدته القاهرة في القرن التاسع عشر قصر سكنى الحارة على الطبقات الفقيرة. لذلك اقترنت كلمة حارة لدى الطبقة البرجوازية القاهرية بقدر من الإحتقار، وكان من نتائج ذلك نوع من الهوية المزدوجة القائمة على فكرة التمايز ومقاومة الآخر لدى الفئة الشعبية ذات الأصول الريفية وفئة أهل المدينة، فارتبط سكان الحارة في خطاب السياسيين والمفكرين بمراعاة القيم والأخلاق التقليدية في مقابل سكان المدن وانبهارهم بالقيم

الإجتماعية الأجنبية. من هذا التناقض إكتسبت الحارة أسطورتها، وقد استقت الواقعية المصرية المعبرة عنها منابعها من روافد الجماليات الكلاسيكية الأوروبية وأيضا من التراث العربي الإسلامي، وحتى ثمانينيات القرن العشرين كان الخطاب القومي يستخدم صورة الحارة للتأكيد على خصائص الهوية القومية بشقيها العربي والإسلامي وفق استراتيجيات مقاومة الغزو الثقافي الأوروبي.

وقد توالت صور هذه المقاومة في معظم الأفلام بشكل من أشكال الانغلاق على الهوية الخاصة. فمثلا في المشاهد الأولى لفيلم زقاق المدق ( حسن الإمام١٩٦٣) نرى حلقة ذكر يشارك فيها أغلب شخصيات الفيلم، وفجأة تسمع صرخات حميدة التي تستنجد بأهل الحارة من جندي انجليزي يطاردها، هنا يبدو التناقض بين تدين أهل الحارة وفساد الجندي الإنجليزي تناقضا مكررا وسطحيا، لكنه مثير للانتباه حيث ينتهي الفيلم بحميدة وقد سقطت في الرذيلة، كذلك في فيلم بين القصرين ( حسن الإمام ١٩٦٤) حيث يتعرض السيد أحمد عبدالجواد للإهانة من جندي انجليزي، ويرى الكتاب أن الأفلام التي تم إنتجاها بعد عام ١٩٥٢ شهدت تحولات جذرية، ويشير لأفلام صلاح أبوسيف ذات النزعة الإشتراكية، حيث تبدو الحارة كصورة مصغرة للوطن، ففي فيلم الفتوة (١٩٥٤) تدور الأحداث في مكانين متناقضين: سوق الخضار وقصور الباشوات أصحاب السلطة، حيث يتناول الفيلم الصراع بين الجماعتين.

ويتناول الفصل الثالث "أنماط الحارة والهوية الجماعية" ثلاثة أنماط رئيسية في أفلام الحارة: ابن البلد والفتوة والأفندي.فنمط ابن البلد يمثل تشابك الرؤية المصرية لمنظومة الهوية، وقد أعطت السينما التجارية صفة مؤسساتية لصورة ابن البلد، التى اعتبرها سينمائيون كثيرون مرادفا للهوية، فظل يتحدث بالعامية ويلبس الجلباب والطاقية، لكن هذه الصورة الأحادية انحسرت مع موجة مخرجي

الثمانينيات عند خيري بشارة ومُحَمَّد خان وعاطف الطيب وغيرهم، فتغير مظهره وملبسه لكنه ظل يتصرف مثل تصرفات ابن البلد في أفلام صلاح أبوسيف ونيازي مصطفى. والفتوة وإن شابه ابن البلد فى الزي فإنه تميز بالقوة البدنية، ودوره كحامي لأهل الحارة، أما الأفندي فمنذ أفلام الأربعينيات وحتي السبعينيات فقد تميز بارتداء البدلة و العمل بمهن غير شعبية.

وأخيرا يتميز الكتاب بالمقارنة بين صور الحارة في السينما المصرية ومثيلتها في سينمات وأفلام أخرى من الهند وإيران والبرازيل والمغرب، وتميز بين النزعة الميلودرامية الساذجة التي تهدف إلى استدرار العطف والشفقة وبين الأفلام الواقعية التي تقدم عنف وسلبيات الحى الشعبى بدون أوهام ميلودرامية. أكبر مثل على ذلك فيلم "جنة الشياطين"، أسامة فوزى، ١٩٩٩، الذي تقدم فيه الحارة كمتاهة تؤكد على عبثية المكان والنفس البشرية، بدون أية تصورات أخلاقية مصطنعة.

## الفتوة والبلطجى .. ثمة شعرة فارقة

"الفتوة في السينما المصرية" كتاب الناقدة ناهد صلاح ( سلسلة "الفن السابع" – دمشق ) وكانت الطبعة الأولى للكتاب قد صدرت فى القاهرة قبل خمس سنوات، فلماذا يعاد طبعه حتى وإن أدخلت عليه صاحبته الكثير من الإضافات و التعديلات فبدا وكأنه كتاب آخر مختلف. وهل لكتاب مثل هذا _عن شخصية اندثرت، ولم تعد منتمية لواقعنا ضرورة، خصوصا ونحن نعيش واقعا مريرا على كل المستويات– أهمية الآن؟

مؤلفة الكتاب أدركت هذه الأسئلة مسبقًا وسعت للإجابة عليها فى تقديمها للكتاب: لماذا الفتوة الآن؟ فتحدثت عن الهيمنة المطلقة للولايات المتحدة على مقدرات الشعوب خاصة بعد فوزها " بالنبوت" فى الحرب الباردة على خصمها الاتحاد السوفيتى السابق، وأشارت إلى تكريس السينما الأمريكية لثقافة العنف بداية من أفلام الكاوبوى وحتى حرب الكواكب، لذا تذكر عن هدفها من الكتاب " نحاول أن نقدم نموذج الفتوة، دون أن تربكنا الشعرة الدقيقة بين الفتوة والبلطجي. ونكشف عن الطريقة التي تعاملت بها السينما مع هذا النموذج الذي ترسخت صورته في الوجدان المصري في مرحلة تاريخية ما كمعادل شعبي للحاكم الرسمي، وكحاجة ملحة لضبط ميزان الأمن والأمان في مجتمع افتقد السلطة العادلة".

### الفتوة والبلطجى

"من هو الفتوة؟" ذلك هو عنوان الفصل الأول وفيه تقدم الكاتبة تعريفا للفتوة وترى أن التعريف اللغوى للفتوة متطابق مع المفهوم الشعبى الذى جاء نتاجا لنظام عرفى بديل للنظام الرسمى، فالفتوة "حاكم شعبي سواء اختاره هذا الشعب أو

فرض نفسه بالقوة على الناس، في الأحوال العادية. ولكي يستمر الفتوة في موقع سلطته فإنه يتحتم عليه أن لا يستند إلى القوة فقط، وإنما يضيف إلى سلوكه وأعماله ما يجعل الناس تحبه، كأن ينصر الفقراء ويقيم العدل ويلعب دور الحكيم ويرتب الحياة في الحارة التي يحكمها بحيث يظل الجميع قانعين به مدينين لحمايته، فهو على سبيل المثال يأخذ الإتاوة من القادرين ليعطي المحتاجين". وترى ناهد صلاح أن ظاهرة الفتونة قديمة فى التراث العربى الإسلامى وتعتبر أن " على بن أبى طالب" رضى الله عنه كان مثالا للفتوة أو " أبوالفتيان" ، ثم تستعرض تاريخ الفتونة مصريا منذ المماليك وحتى الاحتلال الانجليزى وتتحدث عن اندثار الفتونة من مصر معتبرة أن زوال عصرها بدأ منذ ثلاثينات القرن العشرين، حين أرادت الشرطة المصرية التخلص من الفتوات، بعد أن كانت تستعين بهم عند القبض على أحد اللصوص، ولم يكن بإمكانها فعل ذلك إلا باللجوء إلى الحيلة وإحداث الفتنة في ما بينهم، وهو الأمر الذي نجحت فيه، حيث تحارب الفتوات وسقطوا واحداً بعد الآخر في معارك مدبرة أمنيًا.

ويقدم الكتاب معلومات صادمة، عن عدد الأشخاص الذين كانوا يقومون بدور البلطجي، في الفترة التي تلت إلغاء الدولة لظاهرة الفتوة، مبينة بلغة الأرقام عددهم ومراكز استقطابهم من قبل بعض رموز السلطة سابقا. مشيرة إلى دراسات عدة للمركز القومي للبحوث الاجتماعية تبين، وفق إحدى هذه الدراسات في العام ٢٠٠٢، أنه يوجد ٩٢ ألف بلطجي من"المسجلين خطر" ٢٨ بالمئة منهم يتمركزون بالقاهرة وحدها. وهناك أعداد أخرى غير معروفة صنعها سابقاً الحزب الوطني و"صفوة" رجال الأعمال المنتمين إليه، والذين كانوا يتولون رعايتهم والإنفاق عليهم بالملايين من الجنيهات يومياً. ووفق تصريح للمستشار مُحَّمد عبدالعزيز الجندي وزير العدل الأسبق فإن عدد البلطجية وصل إلى ٥٠٠ ألف

بلطجي. وإن كانت هذه المعلومات غير جديدة إلا أن الفائدة تمثلت فى الربط بين انتشار ظاهرتى البلطجى أو الفتوة خلال فترات ضعف أجهزة الدولة، فمثلا عصابات " المنسر" ظهرت مع انهيار سلطة المماليك، وحتى وإن ظهر الفتوة كسلطة شعبية يحتاجها الناس إلا أنه وبحسب تعبير الكاتبة " من الممكن لهذه السلطة، مثل كل سلطة أن تهيمن وتتسلط فتفسد وتصبح مستغلة ووحشية وتقف ضد الناس فيتحول الفتوة إلى بلطجى".

## الفتوة على الشاشة

تشير ناهد صلاح إلى أن السينما كانت مدخل نجيب محفوظ الأول إلى عالم الفتوات رغم أنه شاهد فى طفولته الفتوات ، ولم ينس مشهد احتلالهم لقسم الجمالية إبان ثورة ١٩١٩، وتشير إلى قوله " اشتبكت صورة الفتوة مع صورة الشجيع الذى رأيته فى السينما" وإلى أن فيلمه " فتوات الحسينية" الذى أخرجه نيازى مصطفى ١٩٥٤ كان نقطة انطلاق شخصية الفتوة إلى روايات نجيب محفوظ التي كانت تدور في مجملها حول شخصيات تسعى إلى تأسيس قيم العدل والحرية والخلاص والحب والسعادة، وكانت ملحمة الحرافيش أبرز رواية تناولت السيرة الشعبية لفتوات الحارة المصرية وتاريخهم. بمعني أن فيلم فتوات الحسينية بأجوائه المذهلة التي اختلط فيها التراث الشعبي بالصورة الشكلية لقصص الويسترن الأمريكية، كان بمثابة بروفة نجيب محفوظ في الكتابة عن هذا العالم قبل ظهور رواية الحرافيش في منتصف الستينات من القرن الماضي. وتحت عنوان "الفتوة على الشاشة، مضمون هوليودي في شكل مصري"، تناقش الكتابة عدة أفلام مصرية قدمت الفتوة في السينما المصرية. ثم يقدم قراءة تحليلية في ثلاثة أفلام منها هى "سعد اليتيم" و "الشيطان يعظ" و "الجوع".

أما فتونة المرأة فعرضت لها ناهد صلاح تحت عنوان "المرأة والفتوة" قدمت

سردا للحالات التي ظهرت فيهاها المرأة الفتوة من ناحية المنظور الاجتماعي أولا ثم من ناحية المنظور السينمائي. قبل أن تجمل رأيها قائلة : " لم تخرج المرأة في أفلام الفتوات عن الصورة النمطية كثيرا، على الرغم من أن بعض النماذج كانت تبدو ظاهريا وكأنها فاعلة ومحركة للأحداث، فهي تقف وراء الفتوة وبجواره وتدفعه لكل التحولات والانعطافات التي تصادفه في طريقه، سواء بشكل مباشر يبرز فيه دور المرأة إيجابيا حيناً وسلبياً في الغالب، أو بشكل خفي يطل من وراء ستار يختفي خلفه عالم غامض ينسج خيوطه من أجواء تسودها المؤامرات والخيانات ".

## شهادات صناع الفتوة

ولم ينته الكتاب قبل أن تثبت مؤلفته شهادات من وصفتهم بأنهم صناع الفتوة، فالراحل نور الشريف الذى قدم خمسة أفلام من أربعة عشر فيلما مصريا عن الفتوة يرى أن نجيب محفوظ قدم أصدق رصد لعالم الفتوات. أما المخرج على بدرخان صاحب فيلم " الجوع" أجرأ أفلام الفتوة حيث تجاوز عالم الفتوات إلى نقد السلطة ليقدم رؤية تحرض على الثورة ضد الظلم، كما قدم فى فيلمه صورا مختلفة للفتوة تتراوح بين " العادل" و " البلطجى".

وعن فيلم سعد اليتيم المستوحى من قصة شعبية يقول كاتبه يسرى الجندى أنه أكسب القصة أبعادا سياسية ليناقش من خلالها صراع القطبين خلال الحرب الباردة مقدما بذلك شخصية الفتوة على مستوى عالمى. وأخيرا يتحدث وحيد حامد عن فيلمه "فتوات بولاق" الذى استوحاه من إحدى قصص مجموعة حكايات حارتنا لنجيب محفوظ، وجاء بعيدا كل البعد عن رؤية محفوظ للفتوة وعن عالم محفوظ، وقد واجه الفيلم نقدا كاسحا دفع المؤلف إلى الاعتذار عنه قائلا : "هو من الأفلام التى لا أحب الحديث عنها وقد أسقطته من حساباتى".

## ذكريات عن مدن اختفت ولم تزل تحمل أسماءها

عرفت الأسكندرية السينما قبل القاهرة، إذ كان من حظها أن تشهد أول عرض سينمائي في مصر،وهو فيلم الأخوين لوميير الذي يعتبر أول فيلم في تاريخ السينما، وكانت الإسكندرية ثاني مدينة في العالم تشهد عرض الفيلم، كما شهدت فيما بعد تأسيس عدد كبير من دور العرض، فشكلت السينما أحد أهم الملامح الحضارية والروحية للمدينة، لذلك تحضر السينما بقوة في أعمال أدباء الثغر، ومنهم الروائي" إبراهيم عبدالمجيد" الذي مزج في كتابه " أنا والسينما"، بين سيرته الذاتية وعشقه للفن السابع.

يقدم ابراهيم عبدالمجيد عبر الفصول الخمسة المكونة لكتابه، ومن خلال الملحق الأول للكتاب، وهو قائمة بأسماء دور السينما فى الإسكندرية، وعدد المقاعد التى تستوعبها كل دار، وأسماء ملاكها الأصليين، والمصير الذى انتهت إليه، ما يشبه التأريخ لدور العرض السكندرية التي تقلص عددها كثيرا، فتعرض أغلبها للهدم، ونعرف من الكتاب أن سينما كليوباترا بحى اللبان تحوَّلت إلى ثلاجة لحفظ الأطعمة. وتكتظ الصفحات بأسماء الأفلام عربية كانت أو أجنبية، ولم تقتصر حكاياته على ما شاهده في صباه بل تطول لتشمل أفلام نهاية القرن العشرين، فهو في السنوات الأخيرة أقلع عن إدمان السينما الذي لازمه عمره كله، بسبب التقدم في السن وأيضا بسبب التحولات التي طالت الشارع المصري نفسه فدفعت عبدالمجيد ومن يشبهونه لإيثار السلامة وعدم تفضيل مغادرة البيت إلا للضرورة.

### أول مرة

كان ابراهيم عبدالمجيد فى سن الخامسة حينما قادته قدماه للسينما أول مرة،

غادر المدرسة ( الروضة) إلى الشارع، سائرا على غير هدى إلى أن أوقفه زحام شديد أمام بوابة سينما تعلوها صورة تجمع بين شادية وكمال الشناوى، فيدخل مع الداخلين، ويجلس لأول مرة على مقعد السينما، فيعشقها ويظل يتردد عليها.

يتذكر: "رأيت شادية أمامي لأول مرة، وكنت أسمع أغانيها في الراديو، ورأيت كمال الشناوي، خرجنا من السينما ورأيت النهار أمامي من جديد، صرت أفتح عيني على الضوء الغامر للدنيا، تذكرت أن أمي تأتي لتأخذني في الساعة الواحدة، أسرعت دون أن أسأل أحدًا عن الوقت، رأيت باب الروضة مفتوحًا والأطفال كما هم فدخلت، لم ينتبه أحد لغيابي أو عودتي، جاءت أمي لتعود بي إلى البيت فلم أخبرها بشيء". هكذا بدأت علاقته بالسينما التي يصفها بأنها ذات "خصوصية كبيرة، وبدأت منذ وقت طويل، عندما كنت فى الخامسة من عمرى، وأهرب من كل ما حولى لأدخل السينما وأراقب هذا العالم المبهر الذى سحرنى، أهرب من المدرسة ومن البيت ولا تهدأ محاولاتى إلا بالمزيد من الأفلام والمغامرة".

يقول المؤلف " يحكي الكتاب عن الأفلام التى شكلت وعيى وذائقتى منذ طفولتى ومرورًا بالمرحلة الابتدائية ووصولًا للجامعة، هناك مئات من الأفلام التى لا يمكن حصرها، ولكن، بمرور الوقت، اتخذت مشاهداتى طابعًا جديدًا ودخلت مرحلة مختلفة على مستوى الوعى السينمائى والإدراك بالنقد الفنى، وأصبحت أرى الفيلم من زاوية جديدة".

وهو يحكي بسلاسة وبساطة مستفيدا من خبرته العريضة بالسرد، فيبدو وكأنه لا يكتب، بل يسرد شفويا ذكرياته، فكلما شده الحنين لماضيه الشخصي وماضي مدينته تنبثق ذكريات مرتبطة بالسينما ونجومها وأفلامها، وكأنه في الكتاب يحاول استعادة ماض جميل، أو تثبيت صورة زاهية أتلفها قبح الواقع الذي لم يكتف بتغيير شكل المدينة بل توغل في عمقها محاولا خنق روحها.

والسينما عنده "لم تكن مجرد فيلم شاهدته وعدت إلى البيت، لكنها كانت مشوارا رائعا مع أصدقاء افتقدتهم في الحياة فيما بعد.. مشوار رائع في طرقات وشوارع فقدت بريقها وجمالها ومدن تقريبا اختفت رغم أنها لا تزال تحمل أسماءها. السينما كما عرفتها تاريخ وطن وتجليات لروح ذلك الوطن". في المرحلة الإعدادية كان مستواه في اللغة الإنجليزية يمكنه من قراءة عنوان الرواية الأصلية المقتبس عنها الفيلم الأجنبي، فاكتشف أن الأفلام المأخوذة عن روايات أجمل من غيرها، وعرف أن الأساطير اليونانية عن هرقل وغيره موجودة في كتب سأل عنها، فقرأ الإلياذة لهوميروس بترجمة دريني خشبة وهو في المرحلة الثانوية، بعد ذلك هجر سينمات الدرجة الثالثة ليرتقي لسينمات الدرجة الثانية، يقول "في سينما الهمبرا رأيت عشرات الأفلام الأجنبية، لم أعد أنسى وجه راف فالون وصوفيا لورين وبيتر سيلرز وغيرهم، وكذلك رأيت زعيم الآباش لبيرت لانكستر، وكان هذا أول فيلم أشاهده متعاطفًا مع الهنود الحمر، وفيلم اللامتسامح لبيرت لانكستر.. هذا غير أفلام ملحمية من نوع الحرب والسلام لجون ميلز، والإسكندر الأكبر لريتشارد بيرتون، وفيلم حول العالم في ثمانين يومًا الذي لا ينسى لجون ميلز أيضًا، وكذلك البعض يفضلونها ساخنة لمارلين مونرو".

## هنا القاهرة

حينما استقر في القاهرة بعد عام ١٩٧٥ تعرف على أنواع جديدة من السينمات العالمية. "رأيت أفلامًا إسبانية لأول مرة مثل "أنا والذئاب" إخراج كارلوس ساورا... وهكذا أفلام متعددة لدول لم نكن رأينا منها شيئًا من قبل مثل البرتغال واليابان والصين". هكذا عرف بوجود سينما جديدة مختلفة، وممثلين جددًا غير اولئك الذين عرفهم في طفولته، وهو "الذي ظل يمشي حاملاً معه أبطال الخمسينيات والستينيات، كما عرف من قراءاته ومشاهداته كيف تنتهي حياة

العظماء الذين لا يتفقون أبدًا مع المجتمع من حولهم، حتى لو أعلنوا ذلك، لا يتفق مع المجتمع إلا الأغبياء، والرفض أمر فطري في الموهوبين الكبار، ولا يتفق مع المجتمع إلا أنصاف الموهوبين والانتهازيين من المثقفين والمبدعين، وما أكثرهم في كل عصر".

واكتشف كذلك أنه ليس الوحيد من الأدباء المفتون بالسينما، فأغلبهم يشاركونه الولع بالشاشة، فالسينما تفيد الكاتب خصوصا عندما يتلقى الأفلام بوعى وإدراك، فإن الفائدة تكون أكبر ويظهر ذلك فى كتاباته. وقد ساعدت السينما ابراهيم عبدالمجيد في أن يُحدد هدفه مبكرًا، فتلمس طريقه نحو الكتابة منذ صباه، فأصبح يهتم بالقراءة ثم كتابة القصة، ومن الأفلام التي شاهدها في تلك الفترة فيلم بلجيكي به كان هو الدافع لكتابة روايته "في كل أسبوع يوم جمعة".

وشهدت مرحلته القاهرية نضج رؤيته للعمل الفنى، فعرف "إلى من يُنسب الفيلم"، فارتبطت حكاياته بأسماء المخرجين على العكس من المرحلة الأولى التي امتلأت بأسماء الممثلين، لكن مع قدوم التسعينيات التي شهدت "أقصى درجات الاضمحلال السينمائى" لصالح المسلسلات قلت الحكايات. ويلاحظ أن القاهرة التي عاش فيها الكاتب أكثر من نصف عمره لم تشغل حيزا كبيرا من الكتاب على العكس من مدينة صباه التي استأثرت بأغلب الصفحات، فربما الحنين إليها هو ما استدعى الذكريات التي تفعم الفصول.

## "مصطفى بيومي" ينصف ملح السينما في "عباقرة الظل"

يحاول الكاتب مصطفى بيومي، في كتابه "عباقرة الظل"، إنصاف عدد من الممثلين الأقل شهرة عن نجوم الصف الأول، وهم من يطلق عليهم أعمدة الطبقة الوسطى في السينما المصرية، ولم يكن مبالغا حينما وصفهم في العنوان بالعباقرة، فقد لعبوا أدوارا لا تقل أهمية عن أدورا البطولة، وأشار إلى أنه بهذا الكتاب يدين بالحق للأديب الراحل يحيى حقي، ففي كتابه "ناس في الظل" تحدث عمن أسماهم ملح الأرض، ورآهم جديرين بالحب، وكان ذلك دافعا له لكتابة "عباقرة الظل"، فهدفه رد الاعتبار لملح أرض السينما. فلا أحد من هؤلاء يحتل الصدارة في الأفلام المشار إليها، لكنهم فيها كالملح في الطعام، الملح سلعة زهيدة الثمن، ولكن لا مذاق للطعام إلا به، وهكذا أفلامهم لا اكتمال للبناء الفنى فيها بمعزل عنهم .

يمارس مصطفى بيومي في "عباقرة الظل" نوعا من الكتابة، يجمع بين الأدب والصحافة، تذوب فيه الحدود بين الاثنين حتى تكاد أن تتلاشى، ليس للطبيعة التي يأخذها سرده لما يتعلق بشخصيات ذات مواهب فائقة، ثم انتهت حياتها إلى التجاهل فلم تنل ما تستحق من اهتمام وتكريم، وهو في فصول الكتاب لا يهتم كثيرا بسيرة حياة الشخصية التي يتناولها، بل يركز على أدوارها السينمائية مبينا جوانب التميز فيها، ويرسم بورتريهات للشخصيات من خلال ما أدته من أدوار، فيصنع ما يشبه القصة مستوحيا أحداثها وشخصياتها من الأفلام التي برع فيها هؤلاء الذين يعرض لهم في كتابه، في محاولة للتدليل على استحقاقهم لوصفه لهم بالعباقرة.

## تشابه بلا تماثل

من هؤلاء الفنان "مُحَمَّد توفيق"، الذي برع في الأدوار المعقدة المركبة ذات الأبعاد العميقة المتشابكة، ووصل إلى القمة التى يعز على غيره الاقتراب منها، ملقنا الدروس لمن يتوهمون أن التمثيل "همبكة" وشعر مصفف وتأنق أجوف. يقول عنه الكتاب: "مُحَمَّد توفيق أستاذ يتقن المهنة ويحبها، مسلحا في عمله بالموهبة والعلم والوعي. يعرف جيدا ما يفعل، ويهرول بعيدا عن السطحية والنمطية والافتعال والانفعال الزائف". وبعد ذلك يشير لأدواره ومنها حسن، عبيط الحارة في «السوق السوداء»، وابن صبيحة في «حسن ونعيمة»، والتابع المطيع للدجال المحترف في «المبروك»، ومُحَمَّد خادم اللوكاندة الشعبية في «الطريق»، والأسطى حسن الحلاق في «قنديل أم هاشم»؛ كلها نماذج ثرية لقطاع عريض من الهامشيين المهمشين القابعين في قاع المجتمع المصري. وجوه تتشابه دون أن تتماثل، والهوية واحدة. لا يقنع مُحَمَّد توفيق بالانتصار الفنى الحاسم لإنسانيتهم المحاصرة بالتحديات والعقبات، لكنه يحرض المشاهد على مشاركته في الإيمان بإنسانيتهم، ويحثه على تجاوز الأحكام سابقة التجهيز، التى تفضى عادة إلى التعالى واللامبالاة.

## قدر التنازلات

يتتبع الكاتب الفنان "حسن مصطفى" ابتداء من دور الخفير عبدالمطلب في فيلم«الحرام»، ١٩٦٥، وهو دور صغير مميز لمكتشف جثة الرضيع، محور الفيلم، ويبدع في تجسيد الشخصية ذات الخصوصية في المجتمع الريفى التقليدي، كذلك دور صميدة، فراش مكتب البريد، في فيلم «البوسطجي»، ١٩٦٨، وفيه وصل إلى ذروة جديرة بالإشادة وكل المتاح من جوائز، و حتى فيلمه الأخير «حسن ومرقص»، نصف قرن من العمل الجاد الدءوب، والحصيلة تزيد على مائة فيلم. يرتقى الفنان القدير في بعضها إلى قمة الأداء الرفيع، ويرضخ في غيرها لمتطلبات

السوق فلا يتجاوز في أدائه مرحلة العمل الاحترافى الملتزم المنضبط، لكنه لا يهبط أبدا إلى هاوية الابتذال، مصطفى بيومي لا يلوم الفنان بل يلوم المناخ الرديء الذى يضع معايير غير فنية لنجومية الممثل والمكانة التى يحتلها. ينطلق حسن محلقا عندما تُتاح الفرصة للتحليق، ويرضى مضطرا بما يُعرض عليه لأنه، وغيره من الموهوبين، لا يملكون ترف الاختيار.

وهنا يؤكد الكاتب أن التنازلات قدر الفنان المصري، لذا فإزاحة بعض الثمار غير الناضجة لن يضير، ومن كان بلا أدوار سطحية رديئة فليرم غيره بحجر. والفنان يُسأل فقط عن أدائه ومدى التزامه وانضباطه. لكنه يحمل الفنان جزء من مسئولية تهميشة، كما في حديثه عن الفنان رؤوف مصطفى، الذي تألق في دور صغير في فيلم «القاهرة ٣٠»، ١٩٦٦، لكنه غاب عقودا متصلة، ثم عاد في أدوار صغيرة وهامشية قرب نهاية التسعينيات، وهو على مشارف عامه الستين. لا متسع أمامه للحصول على فرصة تجسيد شخصيات تنتمى إلى الشباب والكهولة، فقدم عشرين فيلما قبل رحيله في الأول من أكتوبر ٢٠١٧، ولا يخلو المحصول القليل من درر ثمينة. فالمساحة التى تحرك فيها تتيح للممثل الموهوب أن يكشف عن بعض مخزون إبداعه، ويتجاوز قيود المشهد الواحد أو المشاهد القصيرة التى تعرقل عطاءه. والتحقق الكاشف المضيء نجده قبل عامين في "ديل السمكة".

## فيلسوف شعبي

يصف الكتاب "نجاح الموجي" بأنه "فيلسوف شعبي في زمن رديء"، فلسفته البسيطة العميقة مستمدة من نبض الشارع الصاخب الحافل بالغرائب والعجائب، خالية من المصطلحات المعقدة وكوابيس التنظير. وهو صوت الحرافيش المقهورين في سنوات الغضب والتيه والإحباط، تلك التى تطول وتتوحش وتبدو بلا نهاية. كأنه الطبعة العصرية من نجيب الريحاني، عشر سنوات فقط هي كل عمره الفني قدم

فيها محصولا هائلا يتيح له مكانة جديرة بالاحترام وطول البقاء، وكان مدرسة خاصة في الأداء، وتفرد في التعبير عن ساكنى القاع المحاصرين بالتحديات والهموم.

ويواصل الكتاب رحلته أمام الشاشة وخلف كواليسها معتبرا أن الأستاذية لا يشترط أن تقترن بالنجومية، فهى حصيلة الإبداع الصادق المتوهج الذى يتجاوز فكرة البطولة التجارية، وثيقة الصلة بشباك التذاكر والموقع الذى يحتله الاسم في أفيشات الدعاية، ويستعرض تميز عدد كبير من الفنانين ينتمون لأجيال مختلفة ومدارس فنية متباينة، منهم " نعيمة الصغير.. سلطة وسلطان في الفن"، "عبد العليم خطاب.. مزيج من الموهبة والثقافة"، "سعيد خليل المشهور المنسي"، "نجمة إبراهيم.. الملكة المتوجة فوق عرش الشر"، حيث يشير إلى ما قيل عن إشهار إسلامها قبل تأسيس الكيان الصهيوني في فلسطين، ويرى أن المسألة ليست أن تكون الفنانة يهودية أسلمت أو أنها عاشت وماتت على دينها القديم، فهى مصرية خالصة قبل أن تكون مسلمة أو يهودية. وما تاريخ الفن المصرى إلا حصيلة جهد المصريين والمتمصرين والوافدين، دون نظر إلى هوياتهم الدينية وأصولهم العرقية، ومن هنا تتشكل خصوصية مصر وتفردها قبل أن يضربها الضعف والوهن.

## البحث في التاريخ عن قوانين العلاقة بين الإنسان والسلطة

لا تحظى الدراما التليفزيونية العربية بمتابعات نقدية لائقة تعبر عن الدور الذي تلعبه في المجتمع، كما تفتقر أغلب الكتابات النقدية المنشورة عنها إلى الرؤية الكلية للنص الدرامي المرئي، فبعضها ينطلق في تعامله مع النص من مناهج النقد الأدبي، ومنها ما يتجه إلى تقنيات النص المرئي متغافلا عن مضمونه والرؤية التي يحملها، ومنها ما يأتي انطباعيا سريعا لا يضيف شيئا للقارىء أو لأصحاب العمل. هذا الواقع البائس للنقد الدرامي ترصده "سميرة أبوطالب"، وتقترح سبلا لتجاوزه في كتابها الصادر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وعنوانه "الخطاب السردي في الدراما التاريخية التليفزيونية في أعمال محفوظ عبد الرحمن"، وهو في الأصل أطروحة جامعية نالت عنها الباحثة درجة الماجستير في النقد من جامعة القاهرة.

### نص الصورة

هل آن للنقد العربي أن يدخل الدراما التلفزيونية في حيز اهتمامه؟ تقر سميرة أبو طالب بأن الإجابة عن هذا السؤال تأخرت كثيرا، وإن بدت بعض الإشارات في كتابات علي الراعي وشوقي ضيف، وغيرهما من الكتاب الذين رأوا في الوافد الجديد سلاحاً ذا حدين، يمكن من خلاله توسيع قاعدة تلقي النصوص الإبداعية، وتوظيف إمكانات هذا الوسيط، لفتح مجال أوسع أمام اللغة العربية كي تكتسب بعداً إيحائياً يضيف بصيرة أخرى للمتلقي، وأشارت كذلك إلى المدارس النقدية الجديدة التي تقوم على تداخل الأنواع الأدبية، إلى حد سقوط الحاجز الوهمي بين الوصفي والسردي، أو بين المرئي والمكتوب، هذا التداخل الذي أنتج " نظرية نص الصورة" التي يروج لها الدكتور شاكر عبدالحميد.

وتنطلق الباحثة في دراستها من هذه النظرية في تناولها للبنى الدرامية في النص ( الدرامي والمشهدي) ، ونصوص الكاتب الراحل محفوظ عبدالرحمن أتاحت للباحثة هذا التناول النقدي، حيث تقدم أكثر من وجه للتعامل مع الإبداع الدرامي التلفزيوني، وتحديداً التاريخي، وتتيح الفرصة لتلمس الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية التي تنصهر في بوتقة النص الدرامي التلفزيوني لديه، وكيف تتضافر هذه الأنواع في نسيج جديد، ويؤسس لبناء درامي تنسجم فيه الكلمة مع الصورة، ويكتسبان معا حياة نابضة على شاشة العرض التلفزيوني، و تفتح المجال لإعادة قراءة التاريخ والتراث العربي بما يثري اللحظة الراهنة.

## بطل ملحمي

تميزت أعمال محفوظ عبد الرحمن بوضع عناوين فرعية للمشاهد، كما في مسلسل "سليمان الحلبي" بهدف تهيئة الذهن لأحداث النص الدرامي، من خلال العنوان الرئيس للعمل ، وربطه بالعناوين الأخرى، وإنتاج دلالات تحفز المتلقي لمتابعة السرد الدرامي حتى النهاية. ونجح في أن يفتح أفق التوقع الدلالي عند المتلقي باستخدام اللقطات داخل النص المشهدي، وإن كانت لغة الصورة تعطي الأهمية والفاعلية، لما يأتي على يسار الكادر باعتباره الأقوى في الفعل الدرامي، بل كان في سليمان الحلبي هو مالحرك للأحداث، ومحور النص الدرامي.

وأشارت الدراسة إلى أن التكثيف الزمني سمة واضحة في أعمال الكاتب الحريص على ربط الحدث التاريخي باللحظة الراهنة، فكان اختيار البناء الشكلي في نصوصه نتاجا لوعي الكاتب، ورؤيته لاستلهام التاريخ في نصوصه الدرامية.كذلك عمد محفوظ عبد الرحمن إلى تطوّر الشخصيات داخل المشاهد الدرامية، من خلال احتكاكها بمحاور الصراع الدرامي الذي يؤثر في الحتمية على أفكارها وأفعالها، ولا يهم إذا كان التطوّر إلى الأفضل أو الأسوأ، لأن السرد يتنامى وفق سياقاته

التاريخية، ورؤية الكاتب التي تحلق في فضاء التخييل ومقاربة الأحداث المؤرخة، وحتى التي في مرمى التأويل.

وتلحظ الدراسة أن عبدالرحمن ميز شخصياته ( كما في عنترة وسليمان الحلبي) بالوعي والمعرفة، لذا يتولد الصراع بينها وبين الشخصيات ذات الطبائع المتعارضة معها، كما جعلها حاملة لصفات البطل الملحمي حتى وإن كانت نماذج بشرية عادية إلا أنه ميزها دراميا بامتلاك الوعي اللازم لمواجهة الخصم، وغالبا ما يكون الحاكم أو ممثل السلطة ، ويمنح لكل منهما فريقا من الشخصيات ليكتمل النسيج النصي وتتضح دلالته، فهناك من يناصر البطل وهنالك من يتملق السلطة، وهكذا لا تصبح الشخصيات الدرامية لونا واحدا، بل تتحول إلى نماذج لأنماط السلوك، والبطل عنده شخصية لا تسكن التاريخ بقدر ما تعيش الحاضر، ويقدمها متيحا الفرصة للمتلقي ليكتشف ذاته، كما يضيء دواخل الشخصيات بوضعها في مواجهة آخر يشاركها نفس محيطها، كما في مسلسل الخطر، حيث تتوجه شخصية الفتاة ريم إلى السلطة بخطاب ناقد، وبالمثل تخاطب الضمير الجمعي لينهض من غفوته، والعمل ككل يرفض أن تتعلق آمال الناس ببطل واحد مخلص، بل يريد أن تحل صفاته في المجموع.

وقد عمد محفوظ عبد الرحمن إلى تطوير الشخصيات، من خلال احتكاكها بمحاور الصراع الدرامي الذي يؤثر على أفكارها وأفعالها، فالسرد يتنامى وفق سياقاته التاريخية، ورؤية الكاتب، و يحتلّ الحوار مكاناً بالغ الأهمية في الخطاب الدرامي الذي يحمله النص.

وترى الباحثة إن محفوظ عبد الرحمن عبر نصوصه، اهتم بالحوار بغية الوصول إلى المتلقي، سواء كان النص درامياً للمسرح، أو للسينما أو التلفزيون، فالحوار قاسم مشترك بينها. وحوارات نصوص محفوظ عبدالرحمن تعتمد على مستويات

عدة في إنتاج الدلالة المشهدية، وتتغيا أكثر من شكل لتجعل المتلقي في حالة انتباه مستمر لما يحمله النص المشهدي أو الدرامي من دلالات.

### المعاصرة توظيف التراث

تذهب الباحثة إلى أن أعمال محفوظ عبدالرحمن في لجوئها للتاريخ أكسبته بعدا إنسانيا يجعل الفترة التي يقدمها تنبض بالحياة، وليس كتلة محنطة، فأدخل الشخصيات في علاقات طبيعية يظهر فيها الضعف الإنساني، واستحدث توليفة حياتية تمنح النص روحا دون أن تخل بأحداث التاريخ، فمثلا سليمان الحلبي قتل كليبر وقدم من حلب لذلك، لكن محفوظ عبدالرحمن جعله باحثا عن المعرفة من خلال الارتحال والبحث عن الحقيقة، وقدمه كبطل مخلص وليس مجرما، وقد منحه ملامح تراثية تقترب من شخصية على الزيبق في مراوغاته للعدو ، ومن السندباد في ترحاله.

وتذهب أيضا إلى أن القضايا التي عالجتها نصوص محفوظ عبدالرحمن قضايا مترابطة تتعلق كلها بوجود الإنسان وبمصيره، ولا تنفصل عن اللحظة الآنية رغم اتخاذها لشكل تراثي، فهو وبالرغم منعوداته المتكررة إلى التاريخ وإلى التراث إلا أنه يجد في الفترات التاريخية المشكلة لأحداث نصوصه لحظات نابضة تاريخيا يقدم من خلالها مضمون قضيته الأسمى، وهي السعي نحو العدل والحرية، ويسعى من خلالها لاكتشاف القوانين الحاكمة لعلاقة الإنسان بالسلطات التي تحكمه بل وتشكل مصيره.

## عصفور النار والدراما التليفزيونية بوصفها أدبا

حققت الدراما التليفزيونية نجاحا ملحوظا وأفلحت في جذب المشاهدين منذ مطلع التعرف عليها في بداية العقد السادس من القرن العشرين، لكنه كان نجاحا يرتكن إلى الشغف بالجهاز الجديد الذي اقتحم البيوت المصرية، ويمكن إعتبار مسلسل "الشهد والدموع" علامة فارقة في الكتابة العربية للتليفزيون، فالنجاح الكبير الذي حققه جماهيريا ونقديا دفع البعض للكتابة عن أدب الدراما التليفزيونية، ومن بين هؤلاء الراحلان الكبيران عبدالقادر القط وعلي الراعي، فلما تكرر النجاح مع الأعمال التالية للكاتب أسامة أنور عكاشة، قام بطبع بعض حلقات مسلسله " ليالي الحلمية" موضحا على الغلاف أنها رواية تليفزيونية، فتجدد النقاش حول المصطلح وحول انتساب الدراما التليفزيونية بعامة للأدب، وانتهى إلى ما يشبه الإتفاق حول إمكان إطلاق اسم الرواية التلفزيونية على المسلسل إذا كان النص جيدا، يهتم بالعالم الداخلي للشخصيات و يعنى بتعدد الأصوات وأن يقدم وجهة نظر في القضايا الفكر والسياسة والمجتمع أي لا ينشغل صناعه بتسلية المشاهد فقط. وهذا ما قدمته الدراما التليفزيونية المصرية عبر كبار كتابها وفي مقدمتهم أسامة أنور عكاشة، وإذا كانت بعض الأعمال الدرامية التليفزيونية نجحت في أن تحصل على الإعتراف النقدي بأدبيتها، فإنها مازالت تتعثر أمام أبواب الجامعات، فعدم الإعتراف الأكاديمي بأدبيتها حال دون دراستها في أقسام الأدب المقارن، فكما لم تفلح الكاتبة والباحثة مي تلمساني في إقرار رسالتها للدكتوراة بجامعة القاهرة عن الحارة في السينما، فلم يسمح لها بالإشتغال على نصوص سينمائية مما أضطرها لإنجاز بحثها في كندا، نفس الشيىء تكرر مع الباحث " أحمد عمار" حينما أراد لرسالته ان تدرس أدب الدراما التليفزيونية، فغير وجهته ليدرس "

الإيقاع ودلالاته في شعر صلاح عبدالصبور"، لكن نداهة الدراما ظلت تغريه حتى استجاب لها وعكف على دراستها بشكل أكاديمي رصين وقدمها في ٤١٦ صفحة من القطع المتوسط شكلت كتاب " عصفور النار.. دراسة أدب الدراما التليفزيونية"، ليكون أول كتاب باللغة العربية يتناول بالتحليل نصا دراميا تليفزيونيا، هو مسلسل " عصفور النار" من تأليف أسامة أنور عكاشة وإخراج مُحَمَّد فاضل وعرض لأول مرة عام ١٩٨٧، فالباحث رأى أن نص المسلسل ارتقى ليصبح أدبا رفيعا يمكن أن يخضع لقواعد النقد والتحليل الأدبي.

## مهاد نظري

تختلف الدراما التليفزيونية عن مثيلاتها في المسرح فحسب وفي السينما والإذاعة والوسائط الشعبية الأخرى كالسامر والحكواتي، وهي إختلافات فرضتها وسيلة تقديم العمل وهي الشاشة الصغيرة، وذلك لا ينفي بالطبع وجود سمات مشتركة كثيرة أهمها أن كل هذه الأنواع تقوم على مبدأ القص أو تقديم حكاية، لكن دراما التليفزيون نشأت أساسا لجذب المشاهد ولملء ساعات البث، وهذا حرره من الإرتباط بزمن معين تتطلبه مدة عرض الفيلم والمسرحية، فأتاح للكاتب أن يحشد عمله بشخصيات عديدة وتفاصيل كثيرة، أيضا كان التشويق عنصرا لازما لجذب المشاهد وإثارة فضوله يوميا، وينبغي أن يؤكد الكاتب على التباين بين الشخصيات و ألا تكون مسوخ أو دمي تنطق بلسان المؤلف بل تنطق بلسانها هي، وعلى المؤلف أن يعبر عن رؤيته من خلال العمل ككل وليس عبر استنطاقه للشخصيات، وينبغي للحوار أن يكون معبرا عن الشخصية، كاشفا عنها، ومفيدا للحدث وللصراع، كذلك لابد أن يكون لكل شخصية هدفا تسعى إليه، وأن يكون طريق الهدف محفوفا بالمخاطر لتحقيق الصراع بين الشخصيات المتناقضة، وأن يتجدد الصراع في كل حلقة لضمان التشويق، كذلك يجب أن تتطور الشخصية خلال

مسيرتها وأن يقوم التطور على المعرفة، كذلك طول أو قصر المشاهد لا يعد شيئا ذا قيمة في حد ذاته وإنما ضرورته ترتبط بإيقاع العمل وبهدف المشهد الذي يجب أن يدفع القصة دوما إلى الأمام، والمهم إلا ينسى المؤلف في زحمة الأحداث شخصية من شخصياته.

## عصفور النار

يواجه المؤلف نفسه بسؤالين، أولهما لماذا أسامة أنور عكاشة؟ ويجيب بأن اسمه ارتبط لدي المشاهد بالدراما التليفزيونية، كما أنه أول من وصفها بالأدب واستخدم مصطلح "رواية تليفزيونية" مما يؤكد وعيه بالإشكالية التي يثيرها المصطلح، والتي كانت مشروعه الأدبي، لذلك لابد من تناول أعماله من منظور الأدب للوقوف على مدى نجاحه في تأصيل هذا النوع الأدبي. أما السؤال الثاني فهو سبب إختياره لمسلسل " عصفور النار" ويرد بأنه يمثل فترة نضج أسامة أنور عكاشة، كما أنه وحيد الجزء، وعدد حلقاته الخمس عشرة يناسب الدراسة، كما أن مضمون العمل ينتصر لقضيتي العدل والحرية، وبالتبعية يناوىء الظلم والعبودية، وهي قضايا إنسانية عامة ، كما أن العمل يستصرخ الضمير الإنساني، وإن انطلق من مكان محلي ( إحدى قرى كفر الشيخ) إلا أن قضيته لم تكن مرتبطة بزمان أو مكان محددين.فقد انطلق من أعماق القرية المصرية بكل تفاصيلها ليقدم قيمة أخلاقية إنسانية. أما الدكتور أحمد عمار والذي يؤكد على معرفته بأن المسلسل الدرامي ليس مجرد نوع أدبي، بل هو نوع فني يعتمد على عناصر فنية كثيرة من بينها نص المسلسل، لكن قضيته هنا تطلبت الإقتصار على النص المكتوب ( وهو غير مطبوع)، لذا اعتمد على المشاهدة فقط للوقوف على بنية النص والتوصل إلى السمات والثيمات والتقنيات التى إعتمد عليها مؤلف المسلسل في بناء عمله، وهو في تناوله المتتابع عبر فصول الكتاب لحلقات المسلسل لم يفصل بين الشكل

والمضمون بل رصد كل من السمات الموضوعية والخصائص التقنية، فأسامة أنور عكاشة في جل أعماله يحاول الانتصار لقيم إنسانية عامة في نهاية الصراع بين عدد من القيم المتضادة مثل العدل / الظلم، الوفاء/ الخيانة، ولا يتناولها بشكل مجرد بل ينطلق من مجتمعه وواقعه المعيش، لذا يختار شخصيات من لحم ودم تشبه المتلقي نفسه أو يكاد يعرفها في حياته، ورغم محلية مجتمع المسلسل إلا أنه يتماس مع العالم كله من خلال القضايا التي يتبناها، و عكاشة أيضا يفيد من تقنيات الحكي سواء المعروفة في الأجناس الأدبية الأخرى أو تلك الموجودة في التراث الشعبي، كذلك يستخدم المونولوج والفلاش باك وتقنيات تيار الوعي، ويراوح في سرده الدرامي بين المشاهد الطويلة والمشاهد القصيرة، وتشكل المفارقة عنصرا رئيسا فى دراما عكاشة، كذلك الحضور اللافت للجملة الشعرية التي تحمل الصورة والمجاز والإيقاع معا، والتي تميز مسلسلاته بإعتبارها أدبا دراميا بامتياز.

## كيف تحولت أم كلثوم من فتاة ريفية إلى رمز ثقافي ؟

"لم يكن صوتها السبب الوحيد في نجاحها، فالسبب الحقيقي في نجاحها هو شخصيتها". هكذا تقرر الباحثة الأمريكية فرجينيا دانيلسون، في كتابها "صوت مصر.. والأغنية العربية والمجتمع المصري في القرن العشرين"، الذي ترجمه "عادل هلال عناني" ( المركز القومي للترجمة– القاهرة ) وتذكر الباحثة أن المصريون لم يحبوا صوت أم كلثوم وحسب بل احترموها، و "عندما ننظر إليها نرى خمسين عاما من تاريخ مصر، فهي لم تكن مجرد مطربة، فمن تكون إذن؟ وما الدور الذي لعبته الموسيقى في تشكيل شخصيتها وفي تشكيل نظرة الجماهير إليها، وهل يمكن لخمسين عاما في المجتمعات العربية_ والتي تبدو النساء في أعين الغرباء مقهورات وصامتات ومحجبات_ أن تعبر عنها امرأة واحدة من خلال عملها وحياتها؟

عن هذه الأسئلة وغيرها يجيب البحث الذي استغرق خمس سنوات قضتها صاحبته بين البحث النظري والميداني، داخل مصر وخارجها، بهدف وضع "ظاهرة أم كلثوم" في سياقها التاريخي وربط صعودها بمجريات التغيير الاجتماعي والثقافي والسياسي في مصر أوائل القرن العشرين عبر قراءة مجموعة من الصور الفوتوغرافية والوثائق النادرة ومصادر مختلفة في دراسة أم كلثوم وتحليلها. ولعل ذلك ما يميز هذا الكتاب ويضعه في صدارة مئات الكتب التي تناولت حياة وفن كوكب الشرق.

### رمز ثقافي

تناولت الكاتبة أم كلثوم باعتبارها "الفرد الفذ الذى أثر فى مجتمعه" وتذكر أنها باعتبارها غربية لم تنشأ على حب صوت أم كلثوم، فلم تبدأ دراستها من منطلق الحب الغريزى لغنائها، تقول " فأنا كباقى الغربيين لا أفهم غناءها أو موسيقاها..

لكنى ولجت إلى مجتمع أهل الغناء بالقاهرة كشخص فى حاجة لمن يشرح له السبب فى أن غناء أم كلثوم كان غناء جميلا.. فقصتى هى قصة موسيقي أكاديمي غربي تعلم أن يحب وأن يقدر الغناء العربي. قادت أسئلتى عن أم كلثوم أسئلة عن المجتمع العربي والمصري"، وترى فرجينيا دانيلسون أن ترى "ثومة" كانت رائدا ثقافيا بالمعنى العام للكلمة باعتبارها شخصية عامة وباعتبارها رئيسا لنقابة المهن الموسيقية لسبعة أعوام وعضوا بلجان حكومية معنية بالفنون ومبعوثا ثقافيا مصريا إلى الدول العربية ، ولذا فعند وفاتها في في الثالث من فبراير من عام **١٩٧٥** وصفت جنازتها بأنها أكبر من جنازة الرئيس جمال عبد الناصر، لقد كانت على مدى أعوام طوال "صوت ووجه مصر" وما زالت حتى اليوم شخصية لا غنى عنها في الحياة الموسيقية العربية. وعن حفلاتها الغنائية أيام الخميس شاعت حكايات كثيرة، من بينها أن قائدا عسكريا أرجأ مناورة للجيش ليتمكن من سماع الحفل، كما أن الحياة في العالم العربي كانت تتوقف تماما عندما تغني أم كلثوم.

فمن هي المطربة التي كان العرب جميعا يعيشون في عالمها طوال يوم حفلها؟ أم كلثوم التي لم ترفع من شأن الغناء العربى فقط أو من شأن المرأة المصرية والعربية التى كانت مهمشة فى ذلك الوقت، لكنها أيضا خلقت روحا جديدة عابرة للطبقات، فكانت أول فلاحة يتقدم باشا طالبا الزواج منها، ولم يكن مجرد باشا بل كان خال الملك فاروق والوصي على العرش. يجيب الكتاب عن السؤال مقدما سرداً تاريخياً للمراحل التي مرت بها أم كلثوم منذ ميلادها وحتى وفاتها، ويتوقف عند المحطات الأكثر أهمية في مسيرتها، ففي أول مرة غنت في القاهرة: "كانت الصفوة من رجال مصر هناك.. وكان من بينهم عدلى باشا يكن وعبدالخالق ثروت وعلى ماهر والأستاذ أحمد لطفى السيد.جاءت فتاة يدفعها السيدات لداخل القاعة وكانت ترتدى الملابس الريفية. مما جعلها تشعر بالخجل وسط سيدات

الأسرة بملابسهن الفخمة. ومازلت أذكر استهانة الحاضرين بالفتاة وطرحتها السوداء تغطى رأسها ووجهها فيما عدا عينيها وفمها. انصرف عنها إلى الحديث فيما بينهم ولكن لم يكد صوتها يخرج من فمها حتى توقف الضيوف عن الكلام وساد القاعة الصمت لبضع ثوان..غنت أم كلثوم أغاني دينية، وانتبه الضيوف إلى غنائها طلبوا منها أن تعيد عليهم ما كانت تغنيه". هكذا أحدث صوتها أثره منذ اللحظة الأولى، لم يكن مجرد صوت بل "شخصية"، لذا كبرت تلك الفتاة الريفية ذات الرداء البدوي لتصير رمزا ثقافيا لأمة كاملة.

## إن كنت أسامح

يتوقف الكتاب عند عام ١٩٢٦ باعتباره يمثل واحدة من أهم نقاط التحول في حياتها إذ بدأت الغناء بمصاحبة تخت من عازفين وبغض النظر عن كونهم مختارين بعناية من بين أمهر عازفي القاهرة، إلا أن الخطوة نفسها أخرجتها من صفوف مطربي الحفلات الشعبية والهواة والمغمورين إلى عالم المطربين المحترفين كما تحررت هي من سيطرة أسلوب الإنشاد الديني. لتبدأ أسلوبا غنائيا خاصا بها يصفه الكتاب بأنه " كان يغذي التيار الرومانسي السائد في الثقافة التعبيرية، وكانت نصوص أغانيها وقصص أفلامها فردية النزعة رفيعة النبرة منفصلة عن الحياة اليومية. ويقدم الكتاب تحليلاً موسيقياً لبعض أغنياتها بخاصة تلك التي أطلقت شهرتها مع الشاعر احمد رامي والملحن مُحَّد القصبجي ومنها "أن كنت أسامح" وهو مونولوج يجسد الخصائص الأسلوبية لأم كلثوم في مرحلتها الجديدة من حيث قدرتها على استعارة إيماءات من الموسيقى الغربية ووضعها في قلب النسيج النغمي للموسيقى الشرقية، وجرى ذلك كله في مناخ كان مُحَّد عبدالوهاب بتجديداته الموسيقية عنصراً فاعلاً في صوغه كما كان رياض السنباطي وزكريا احمد يسعيان الى تحديث أسس التأليف الموسيقي العربي بالتجديدات الإيقاعية. وقد أفرزت هذه التجارب الجديدة جنساً

جديداً من الغناء في الثلاثينات من القرن العشرين هو الأغنية التي أذابت الفوارق بين الدور والمونولوج والطقطوقة. وفي الأربعينات غيرت من أسلوبها وعناصر موسيقى أغانيها التجريدية، بتقديم أغان بالعامية المصرية كتبها بيرم التونسي ولحنها زكريا أحمد، وفي نفس الوقت غنت القصائد الفصيحة، لذا وصفت بـ"المطربة التي قربت التراث الشعري العربي من الناس" وقد شاركها هذه المغامرة رياض السنباطي الذي ترى الكاتبة انه أبدع هو و أم كلثوم صيغة موسيقية مناظرة للكلاسيكية الجديدة في مجال الأدب. أما مُحَمَّد عبدالوهاب فقد أعطى لأغانيها نكهة الحداثة التي ميزتها على مدى الخمسة عشر عاماً الأخيرة من حياتها.

ومن علامات التفرد التي يرصدها الكتاب قيام أم كلثوم بتولي مسؤولية تنظيم حفلاتها التجارية من دون الحاجة الى "متعهد أو وسيط" وتعتبر ممارسة هذه المسؤولية جزءاً من ممارسة أعمق لقدرات "المرأة الاستثناء"، لكن الخطوة الأهم كانت اعتمادها على علاقات مع أصحاب النفوذ، هؤلاء الأصدقاء والمعجبون كانوا يلتقون بها فى بيتها فى وجود أخيها وأبيها. وبمرور الوقت اجتذب صالونها شخصيات عامة، مثل طلعت حرب وشوقى والعقاد ومكرم عبيد وفكرى أباظة وغيرهم، ومن كل هؤلاء حصلت على خدمات وتعلمت كيف تتحدث بذكاء فى السياسة والأدب وكيف تتمثل سلوكيات المجتمع الراقى.

وتختتم الباحثة كتابها بالحديث عن "تراث مغنية" بقولها: "فى التسعينيات صار لأم كلثوم جمهور فى مختلف القارات فاق بكثير ما كان لها فى حياتها.. فقد أبقى الكتاب على اختلاف لغاتهم ذكراها حية فى الأذهان، وحكوا عنها قصصا جديدة، والآن تطبع قصة حياتها فى الكتب التعليمية الموجهة للأطفال فى العديد من دول العالم".

## أرض الحبايب بعيدة

ترك بيرم التونسي (٢٣ مارس ١٨٩٣ – ٥ يناير ١٩٦١) تراثا ذاخرا شديد التنوع من شعر وقصة ومقامات ومقالات ونصوص مسرحية ومسلسلات إذاعية وسيناريوهات أفلام فضلا عن الأغاني، و كان نقد سلوكيات سائدة في المجتمع المصري وسياسات حكامه في الثلث الأول من القرن العشرين هو ما يوحد بين مكونات التراث البيرمي، ذلك بخلاف الروح الساخرة التي ميزت المبدع وأعماله.

ويرجع هذا النقد لقناعات بيرم خصوص المسئولية الاجتماعية للكاتب والأديب، وهي القناعات التي دفعته ليس فقط للنقد الاجتماعي والسياسي وإنما لاختيار العامية المصرية وسيطا بينه وبين المتلقي، وقد بلور قناعاته تلك في مقالة نشرها قبيل عام ١٩٣٣ قال فيها " يقولون إن لكل كاتب رسالة يؤديها إلى أمته، وأعتقد أن الكاتب العربي صاحب التعبير الرصين والأسلوب العالي في بلد كمصر هو أبعد الكتاب عن أمته، وسيحمل رسالته على أم رأسه ويطوف بها على خريجي المدارس والمعاهد، يرضيهم ويرضونه ويبقى معهم بمعزل عن الأمة كلها، وهذه أنانية من أصحاب الرسالات يؤسف لها".

هذا الاعتقاد الجازم بأهمية الانتاج الثقافي بالنسبة لتوطيد الوعي السياسي وانتشاره بالمعنى الأوسع عبر عنه بيرم باختياره أنواعا محددة من الوسائط التي كتب لها خصوصا الصحافة التي كان ينظر لها كأداة فعالة في تعليم العامة، وبالتالي ذات فعالية سياسية كبيرة، هذه النظرة توليها المستعربة الأمريكية "ماريلين بوث" أهمية كبيرة، وتراها عنصرا رئيسا في تشكيل أعمال بيرم التونسي، فر يمكن فصلها عن

فرضية أن رسالته لم تكن لتكتسب تأثيرها إلا بمدى ما تحققه من متعة، وبسهولة قابليتها للفهم والتذكر.

## ابن البلد

في كتابها الذي ترجمته "سحر توفيق" (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ويقع في نحو ٦٦٨ من القطع الكبير، بعنوان " أرض الحبايب بعيدة" وأضافت عنوانا تفسيريا "رحلة نقدية في حياة وأعمال بيرم التونسي"، تبدأ "ماريلين بوث" دراستها بتقصي سيرة حياة بيرم، نظرا لأهمية السياق التاريخي بالنسبة لإدراك بيرم وقناعاته، وقد ركزت على نشاطه في الصحافة ككاتب ورئيس تحرير ومؤسس صحف. ونظرا لعدم إمكانية تحديد الدور الذي مارسه بيرم من خلال الصحافة لغياب المصادر أو لنشر أغلب مقالاته دون توقيع فقد ركزت الباحثة على الأعمال المعروفة التي أعيد نشرها ولكن كنصوص منفصلة عن سياقها، مع مراعاة التزامن بين المقالات المنشورة مع نصوص شعرية وسردية لبيرم. فتلك المقالات بما حوته من إشارات إلى الواقع لا يمكن فصلها عن الأعمال الإبداعية التي تبني عالما متخيلا، لأنهما يشكلان معا وجهين لنفس التجربة التي ألهمته أعماله "مقاليا" أو "إبداعيا".

وكان محمود بيرم المولود لعائلة تنتمي لأقلية من المهاجرين تسكن الإسكندرية وهي مدينة تعج بالأقليات، وكانت القوة الاقتصادية والسياسية لأي أقلية منها تتحدد تبعا لجنسيتها. ولأن عائلته بأصولها التونسية كانت تحت حماية الممثل الفرنسي في الأسكندرية فقد نشأ بيرم كشبه أجنبي، لكن انتمائه العربي المسلم خرج به من ضيق الانتماء لأقلية إلى رحابة جماعة أوسع عددا، مع أنها تعاني من التحكم الإقتصادي والتسلط السياسي الذي يمارسه أجانب ينتمون لدول ذات نفوذ.

وترى الباحثة أن الثراء الكوزموبوليتاني للأسكندرية والتوتر الاجتماعي فيها في

مطلع القرن العشرين شكلا شكلا التوجهات السياسية والفنية لبيرم. وفيما بعد عمقت مرحلة النفي ( من ١٩١٩ حتى ١٩٣٨) كلا من رؤيته السياسية وذخيرة صوره. كذلك تتوقف طويلا أمام قصيدة "المجلس البلدي" التي يقول مطلعها: "يا بائع الفجل بالمليم واحدة/ كم للعيال وكم للمجلس البلدي" ، وتراها ماريلين بوث أهم عمل لبيرم قبل تجربة النفي، فقد أكسبته شهرة أسطورية وهو في مطلع حياته، لدرجة أن ترويسة أول جريدة أصدرها أشارت إلى أن الناشر هو مؤلف قصيدة " المجلس البلدي.

## مدينة الشقاء

غادر بيرم مصر منفيا في أكتوبر ١٩١٩، باعتباره تونسيا يباشر نشاطا سياسيا ممنوعا، ولأنه من رعايا فرنسا التي كانت تحتل تونس، فكان النفي بقرار من القنصلية الفرنسية التي أمدته بجواز سفر وأمرته بالسفر إلى فرنسا، وهكذا أبحر الشاعر والصحفي الشاب مبعدا عن مدينته التي ترك فيها أطفاله وزوجته، فأصبحت الأسكندرية وفقا لأشعاره رمزا لكل ما يشتاق إليه، وفي المنفي باشر عددا من الأعمال اليدوية الشاقة، فلم تكن باريس بالنسبة له مدينة النور التي يقصدها المبدعون، بل كانت مدينة الشقاء والطوابير المتراصة منذ الفجر أمام مكاتب العمالة.

يتساءل بيرم " ماذا يعمل الأجنبي ليعيش؟ والأجنبي في فرنسا لا يجد غير الأشغال الشاقة" ويضيف " العرب وحدهم يزيدون على ٢٥ ألفا يعملون في الميناء لتفريغ السفن وشحنها وتنظيفها، وآخرون يعملون في معاصر الزيت ومعامل الصابون بصورة يتعب الإنسان معها من مجرد النظر إليهم، إذ لا ينقطعون عن الحمل والقطع والرصف والدفع والجري مدة عشر ساعات متواليات".

لكن بيرم صاحب الخبرة السابقة بميناء الأسكندرية كان شعوره بالغربة أقل

ممن سواه خصوصا الفلاحون القادمون من الساحل التونسي. أيضا وضعه كمبعد سياسي وصحافي لا يمارس مهنته جعلت رؤيته أكثر اتساعا مما لو كان قد بقي في مصر، أيضا ملكته النقدية حملته على الإعجاب ببعض الأمور في المجتمع الفرنسي، فمثلا حينما وصف تمثال فيكتور هوجو في مارسيليا لفت انتباهه نظافة موضع التمثال وأشار إلى أن كناسي الشوارع يمكن رؤيتهم يوميا، كما لا حظ أن بعض هؤلاء الكناسين لا يعرف فقط صاحب التمثال بل أيضا يحفظ أشعاره، فيقول " ليس في فرنسا عقل خاص بالشعراء، ولا في شعرائها شاعر خاص ببعض الطبقات".

وهكذا منحته الإقامة في فرنسا _ رغم مكابدة الشقاء اليومي _ إدراكا ووعيا كبيرين بسياق أكبر انصهرت فيه فرديته وتميزه وخبرته الوطنية، ورغم ذلك تكشف الدراسة أن الثيمات والأبنية اللغوية وعناصر السرد التي كانت سائدة في كتاباته قبل مرحلة النفي ظلت قائمة طوال مراحل إنتاجه الفني، كما استمرت كتابته ملتزمة بالنقد والتحليل والمساءلة عن دور مصر في التاريخ المعاصر.

## بلاغة التراث البديل أنزل الشعر من برجه العاجي

يلقى الأدب الشعبي أو أشكال التعبير الفني باللهجات المحكية عنتا رسميا يصل لدرجة التجاهل والازدراء، لكن المبدع الشعبي واصل إبداعه بالرغم من عدم ذكر اسمه، فأبدع أعمالا قاومت التجاهل والنسيان وعاشت رغم توالي مرور العصور عليها، ونجد الدليل على ذلك في السير الشعبية المختلفة وفي كتاب " ألف ليلة وليلة"، هذا التناقض بين الإنكار الرسمي والاحتضان الشعبي يعكس انقساما ثقافيا وإجتماعيا، يسميه الدكتور كمال عبد الملك أستاذ الأدب العربى فى الجامعة الأمريكية فى دبى، بالانفصام القومي، الذي أحدث في مصر فجوة كبيرة بين الجماهير وأهل الفكر، فأحدث عزلة مزدوجة، عزلة المفكرعن أناس يعبرعنهم، وعزلة الجماهيرعن إبداع النخبة.

وعقب نكسة ١٩٦٧، ظهرت أشعار وأغنيات تعبر الحرب والحرية باللهجة العامية، وظهر شعراء تجاوزوا تلك الفجوة، فراجت قصائدهم وأغانيهم بين الطبقات الشعبية وغير المتعلمة وحازت أيضا على إعجاب المثقفين، ومن بين هؤلاء " أحمد فؤاد نجم" الذي كتب أشعاره بالعامية القاهرية بعدما نهل من معين الأمثال الشعبية، ليعالج فيها أمراضا إجتماعية مزمنة كالفقر المدقع، والأمية، والاضطهاد السياسي، لذلك لاقت أغنيات الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم حظرا رسميا، لم يمنع رواجها الساحق بين كافة طبقات المجتمع المصري، فالحظر الرسمي إذن لم يحول دون انتشار الأغاني لكن أدى إلى تأخر دراستها من قبل الباحثين، وقد رأي بعضهم أن أشعار نجم جاءت كرد فعل لحدث سياسي أو إجتماعي فينبغي التعامل معها كمنتج سياسي اكثر من كونها بلورة لخيال خاص، ومن هؤلاء الدكتور كمال نجيب عبد الملك، فهو في كتابه "أشعار أحمد فؤاد نجم بلاغة التراث البديل"، اتبع منهجا مبنيا

على تحليل القضايا السياسية والإجتماعية في شعر نجم. ويلاحظ أن الكتاب ظهر لأول مرة باللغة الإنجليزية، قبل أن يترجمه المؤلف بنفسه، ويصدره بتحرير وتقديم الباحث والشاعر "مسعود شومان"، ضمن المشروع القومي للترجمة بالقاهرة.

## الفاجومي

يقول الكاتب بالرغم من عدم حصول "نجم" على أى تعليم نظامى، فهو من أهم شعراء العامية فى عصرنا، فهو يبدو لنا فنانا بوهيميا تارة، ورجلا فاجوميا سليط اللسان تارة أخرى، وهو شاعر ينظم بعامية مواطنيه مستخدما الأشكال الفلكلورية فى أشعاره، وعلى عكس شعر الفصحى نجد شعر نجم العامى يدخل إلى قلب وعقل الغالبية العظمى من مواطنيه المصريين، حيث يشعر أنه مستمد من لغة الشارع المعبرة عن حكمة وسخرية الأمة المصرية، إلا أنه لا يستخدم التراث الشعبى بطريقة آلية ولا لكى يسترضى الجماهير، فهو يمزج التراث الشعبى بصوته الثورى ويشحن بطارية الموروث بتيار الحداثة والثورية والالتزام بقضايا الفقراء والمحرومين، وإذا كان الموروث الثقافى يحض العامة على التصالح مع واقعهم وقدرهم فى الحياة، حتى ولو كانت مأساوية، فإن أشعار نجم تحتفل بقدوم بلاغة جديدة، بلاغة بديلة تنفض عن جسدها قدرية التراث وتقاليده البالية.

ويميز الكاتب بين مرحلتين مرت بهما تجربة نجم الأولى تبدأ من أربعينيات القرن العشرين وحتى ١٩٦٧ ويسميها مرحلة الوعي السياسي، والثانية مرحلة الإلتزام من ١٩٦٧ ومابعدها حتى عام ١٩٨٠. وهكذا يرى الباحث أن حرب يونيو ١٩٦٧، هي الفاصل بين مرحلتي نجم، فبعدها لم يكتب قصيدة حب واحدة، ولم يعد يهدي قصائده لغاندي ( مثل قصيدة ساتياجراها) أو لغيره، فقد أصبح مقتنعا بأن القوة وحدها هي الكفيلة باستعادة شرف مصر، وقد أودت به قصائده التي لحنها وغناها الشيخ إمام عيسى إلى السجن، فبعد ثلاثة أعوام قضياها في سجن

القلعة خرجا في عام ١٩٧٢ ليشاركا في مظاهرات الطلبة ضد حالة اللاسلم واللاحرب، فعادا ثانية إلى السجن بعد خمسة وستين يوما فقط من الحرية. وظلا مناديا بوجوب الحرب لتحرير الأرض، فلما قامت حرب أكتوبر كتب نجم قصيدتين من أشهر أغانيه هما " دولا مين" و "ضليلة فوق راس الشهيد"، ويلاحظ أن نجم غنى للجندي والشهيد ولم يغن أبدا للحكومة.

## القضية والخلاص

يرى الكاتب أن ثمة تكافلا بين العالمين الداخلي والخارجي للشاعر في كلا مرحلتيه، بداية من السعي للتحرر من الاحتلال الإنجليزي وحتى حرب أكتوبر ١٩٧٣، فالأحداث التي مر بها الوطن تركت بصماتها على وعي ووجدان الشاعر، فجاءت أشعاره خصوصا في مرحلة الالتزام السياسي جزءا لا يتجزأ من السخط الشعبي، وقد كان نجم طوال حياته واعيا بالتفاوت الطبقي في مصر، وعبر عنه في قصائد كثيرة منها هجائته " يعيش أهل بلدي". ويرى نجم أن لا خلاص لمصر إلا بالثورة، لكن أية ثورة؟ يعلن في قصائد كثيرة رفضه لنهج الإخوان المسلمين ( مثل أغنيته: والمشايخ/ كل شايخ/ في الفساد/ يهدي الهدايا)، لكنه حينما أيد الثورة الإيرانية وأهداها ديوانا كاملا، لكنه كان يؤيد معارضي نظام الشاه القمعي المدعوم أمريكيا، فهو يعارض ما تعارضه الثورة ولم يكن داعيا لنظام حكم ديني، بل كان داعيا لثورة على طريقة صلاح الدين الأيوبي المسلم/ وتشي جيفارا الماركسي، وهوشي منه، وهي القناعة التي عبر عنها في قصائد كثيرة ويلخصها قوله : " ولا غير السلاح في الحرب يحكم/ ويحكم في المشاكل والقضايا".

ويتناول الباحث ظاهرة استلهام نجم لبعض عناصر المأثور والتراث الشعبى معرجا بشكل سريع على عدد من الأنواع والعناصر الشعبية، حيث يؤكد أن التناص مع بعض عناصر الثقافة الشعبية بتنوعاتها، وآليات تشكلها فى بنية النص

الشعرى تعد واحدة من الاستراتيجيات التى يعتمدها معظم شعراء العامية، ولا تقتصر ظاهرة التناص عند الاستلهامات الفولكلورية وحسب، وإنما تتسع لتشمل التناص مع تراثات عدة، وقد ناقش هذه الآليات ورصدها، فضلا عن مقاربة العلاقة الشائكة بين النص الشعرى/الفردى، والنصوص الشعبية/ الجماعية، قبل أن يقرر أن شعر العامية لم يكن امتدادا للزجل، أو للشعر الشعبى، يدعونا إلى هذا القول أن هناك ربطا متعسفا يعقد أواصر صلة ما بين الشعبى والعامى، ويجعل الأخير امتدادا له.

وكان الهدف الدائم لنجم أن يجعل الشعر في متناول الشعب، ليكسر الاحتكار الذي تفرضه الفصحي ككتابة رسمية، وأن ينزل الشعر من برجه العاجي ليتسخ بالتراب ويتفاعل مع الغلابة من سكان الحواري والأزقة الضيقة، وبهذا المعنى فإن أشعار أحمد فؤاد نجم قدمت مثالا حقيقيا للتعبير الثقافي عن العوام.

# نظرية الصفحة البيضاء ترسم الطبيعة البشرية

يرى عالم النفس واللغويات الأمريكي "ستيفن بنكر" أن الحياة الثقافية في الغرب كانت محكومة – شانها شأن معظم السياسات الغربية – بنظرة معيبة للطبيعة البشرية تكرس للهيمنة، وقد ناقش هذه الفكرة محاولا استجلاء عيوبها في كتابه " الصفحة البيضاء، الإنكار الحديث للطبيعة البشرية" ( دار الفرقد – دمشق) ترجمة مُحَّد الجورا .

تأتي عبارة صفحة بيضاء في العنوان كترجمة حرفية فضفاضة لمقولة اللوح الفارغ التي استخدمها جون لوك على سبيل الاستعارة، في محاولة لتفسير الفروق والاختلافات بين الإثنيات والجماعات العرقية، وبين الجنسين، وحتى بين الأفراد، كان جون لوك يسعى إلى نظريات ذات أفكار فطرية ترى أن الناس يولدون ومعهم مثلهم العليا، وكان يعارض بها سلطة الكنيسة وحق الملوك الإلهي، ومعليا من شأن التجربة، فالعقل البشري لا يمتلك سمات فطرية أصيلة، فهوعبارة عن صفحة بيضاء يتم ملأها عن طريق المعرفة التي يكتسبها من خلال الإدراك والخبرة أي يكتسبها بالتجربة، لذا تنشأ الاختلافات بين الأفراد ومن ثم الجماعات بسبب التفاوت في التجربة وليس لوجود فروقات في المكون الفطري.

وخلال القرن العشرين وضع مفهوم "الصفحة البيضاء" الأجندة البحثية لكثير من العلوم الاجتماعية والإنسانية، ويرتبط هذا المفهوم بفكرتين راسختين في الحياة الثقافية المعاصرة أولهما: الهمجي النبيل، المستوحاة من اكتشاف المستعمرين الأوروبيين لأراضي شعوب فطرية في أفريقيا والأمريكتين. وهي الفكرة القائلة بأن البشر في حالتهم الطبيعية أو البدائية لا ذوات لديهم، فهم مسالمون لا يعانون من المشكلات التي جلبتها الحضارة كالقلق والعنف. أما الفكرة الثانية فهي "الشبح في

الآلة"، ويتبنّاها المثنويّون الذين ينظرون إلى العقل البشري وكأنه شبح يتلبس الجسد، فيصبح بإمكانه اتّخاذ قراراته بصورة مستقلّة بشكل كامل عن الجسد البشري.

يوضح "ستيفن بنكر" هذا الارتباط ثم ينكر إمكانية تفسير ظاهرة اجتماعية بظاهرة سيكولوجية، فالجماعة تفكر وتشعر وتتصرف بطريقة مختلفة تماما عن تلك التي يفكر ويشعر ويتصرف بها الأفراد، ففي سعينا لتفسير الظواهر لو بدأنا بالفرد فلن نستطيع أن نفهم شيئا مما يحدث في الجماعة، فطبائع الأفراد مجرد مادة غير محددة يشكلها ويحولها العامل الاجتماعي.

لذا سعى علماء الاجتماع إلى إنعاش نظرية الصفحة البيضاء، وإلى تكريس نظرية الهمجي النبيل لتبرير سعي البشر إلى الأخوة. وكذلك تشديد نظرية "الشبح في الآلة" على أهمية الميل لجعل المجتمع كعامل أخلاقي، وعلى العموم فقد رأى علماء الاجتماع أن إمكانية تشكيل البشر واستقلالية الثقافة كمعتقدات قد تسهم في توجيه البشر نحو الكمال.

## أربعة مخاوف

أثبت علماء الأعصاب مؤخرا أن الدماغ يتغير في الاستجابة للتعليم والتدريب، والمدخلات من الحواس وبذلك يمكن النظر للصفحة الخالية على أنها صفحة بلاستيكية مرنة وهي ما يسمى باللدانة الفائقة. ويرون أنها تبشر باتساع القدرة البشرية التي سيتم فيها استخدام قدرات الدماغ لإحداث ثورة في التربية والعلاج والشيخوخة. وهذه الاكتشافات يرى البعض أنها تعني استطاعة العلماء تشكيل الدماغ ونمذجته ونحته وقولبته لكن ستيفن بنكر يخالفهم الرأي مؤكدا أن الدماغ لا يمكن قولبته وأن الاكتشافات الحديثة أثبتت خطأ تلك الاراء فالتعليم والتدريب ليسا بالقوة الفائقة التي يظنها أتباع ذلك الاتجاه.

أما المخاوف التي يسردها ستيڤن پينكر عن النتائج الاجتماعية والسياسية التي يمكن حدوثها عن الاعتراف بطبيعة بشرية أصيلة نابعة من علم النفس التطوّري وعلوم الأعصاب، فتتمثل في: الخوف من عدم تحقيق المساواة الاجتماعية "المطلقة"، فاختلاف البشر قد يبرر الاضطهاد والتمييز. ومن جهة أخرى قد تكون فكرة المساواة المهيمنة على الغرب غير قابلة أصلاللتحقيق. ويستعير الكاتب مقولة الروائي الروسي ألكسندر سولجستين معضلة شعارات الثورة الفرنسية، "يولد البشر بقابليّاتٍ مختلفة؛ إن كانوا أحراراً فهم غير متساوين، وإن كانوا متساوين فهم غير أحرار ". ثم في الخوف من عدم القدرة على تحقيق الكمال في النفس البشرية، فالبشر قد لا يمكنهم تحقيق المعايير الأخلاقية لمجتمع ما، عندئذٍ تصبح محاولة تحسين أوضاعهم السوسيو– اقتصادية غير ذات جدوى. هناك أيضا الخوف من الحتمية، فإن كان البشر نتاجا بيولوجيا فقط، فإنّ الإرادة الحرّة ستكون مجرّد وهم والطبيعة البشريّة مكوّدة بشكل كامل ونهائي في شريط الدنا وتلافيف الدماغ، ولن يمكننا عندئذٍ تحميلهم مسؤولية أفعالهم.

وأخيرا يلأتي الخوف من العدميّة ، فالبشر إن كانوا مجرد نتاج بيولوجي فلن يمكنهم إعطاء الحياة معنىً أو هدفاً يتجاوز الطبيعة البشرية. و المغالطة الكبرى مبنية على الاعتقاد بأن الصفحة البيضاء لا تحتوي على شيء سوى المضامين الأخلاقية الجيدة، وفي مقابلها نظرية الطبيعة البشرية لا تحتوي إلا على الأشياء السيئة، ففي حالة الفروقات البشرية كما في حالة المشتركات الإنسانية تسير المخاطر في كلا الاتجاهين.

### جذور المعاناة

ينقل الكاتب عن العالم البيولوجي روبرت تريفرز قوله " إن النظرية الاجتماعية الداروينية تكشف عن المنطق الكامن في العلاقات الاجتماعية التي

عندما نفهمها أكثر تقوم بتفعيل فهمنا السياسي، كما تقدم دعما فكريا لعلم النفس يعطينا فهما أكثر عمقا للجذور الكثيرة لمعاناتنا". ثم يعلق بأن تريفرز كان يعلم كذلك أن النظرية فعلت شيئا آخر، فقد قدمت أيضا تفسيرا علميا لمأساة الشرط البشري".

فتكويننا المادي والمعرفي كان سببا في مآس كثيرة، فالسبب الذي يدفع بالعضويات لإيذاء بعضها البعض إما عن طريق الالتهام أو التطفل أو الإغواء أو الإخافة سيدفع الأحفاد للتفوق على أسلافهم في ذات الأشياء السيئة، لكن الحقيقة أن مخلوقات كثيرة تتعاون وهذا ادى إلى تطور النزعة الغيرية ، كما ان تبادل المصالح أوجد التكافلية والتبادلية، وهذا يفسر سبب نشوء المشاعر الاجتماعية والأخلاقية، فالثقة والمحبة تحرضان على المعروف، والامتنان والولاء يدفعان لرد المعروف، والخجل والشعور بالذنب يردعان عن إلحاق الأذي بالغير، لكن كل ذلك يظل جزئيا، فالمأساة البشرية تأتي من ذلك الفرق بين مشاعرنا تجاه القريب وتجاه الغريب، فالحب والتضامن نسبيان، ومحاباة الأقارب كارثة تخرب الأحلام الجماعية. فالمأساة تكمن في الصراعات الجزئية للمصلحة الملازمة لجميع العلاقات بين البشر.

### "صائد النهار" يجد مكانا وسط الزحام

"مكان وسط الزحام.. تجربة ذاتية في عبور الصعاب"، عنوان طويل لأحدث كتب عمار على حسن الروائي والباحث في علم الاجتماع السياسي، وإذا كان الشطر الثاني من العنوان يشير إلى أن الكتاب يتضمن السيرة الذاتية لكاتبه، فإن الشطر الأول منه يحيل إلى الفقرة الأولى من رواية "شمردل" للكاتب نفسه، وفيها يقول الراوي "تهرب أيها الشارع الوسيع من تحت قدمي، تغور وتلقي بي في قيعان بعيدة مفعمة بالأسى. كنت بالأمس تهمس لي بكل ما انطويت عليه من أسرار، وتقص على مئات الحكايات عن الكادحين، الذين مروا بك يوما، منهم من رحل

ولن يرجع أبدا، ومنهم من يعارك من أجل أن يجد لنفسه مكانا في الزحام"، هذه الفقرة تبين أن المكان وسط الزحام يمثل هدفا يستحق العراك من أجله، أما عنوان الكتاب فيوضح أن الكاتب، وهو واحد من هؤلاء الكادحين قد انتصر في معركته مع الحياة، ووجد لنفسه مكانا، وفي ذلك بيان لهدفه من كتابة السيرة، وثمة تشابهات أخرى بين النصين لا حاجة بنا لذكرها، فليس الهدف هنا رصد التقاطعات بين الرواية الأولى للكاتب وبين سيرته الذاتية، وإنما الوقوف على هدفه من كتابة السيرة ، وهي كثيرة ومتعددة، منها دوافع العاطفية يراها جورج ماي مرتبطة بشعور الكاتب بمرور الزمن وقوامه التلذذ بالتذكار، أو الجزع من المستقبل، أو استعادة الكاتب لتفاصيل حياته الماضية، وكأنه يعيش عمره مرتين بحسب تعبير ميخائيل نعيمة، مرة حقيقيا ومرة بالتذكر. وكان الناقد الراحل عبدالمحسن طه بدر يرى في إرسال تجربة صاحب السيرة إلى المتلقي بما فيها من معاناة ونجاحات غريزة إنسانية قديمة، ربما ترجع إلى ما قبل الكتابة، وكان ينقلها عن طريق إشارات يؤديها أو نقوش يحفرها على جدران الكهوف.

وهناك أيضا دوافع خارجية تنمي تلك الحاسة الأوتوبيوجرافية عند الكاتب، وتتمثل في رغبته في نقل تجربته إلى الآخرين، وأيضا محاولة العثور على معنى للحياة المنقضية، وأيضا من الأسباب المحرضة على كتابة السيرة الذاتية أنها تمثل فرارا ــ إلى الماضي ــ من شبح الموت، ودفعا للمبدع لتأكيد الذات.

هنا أيضا تحيلنا سيرة الدكتور عمار إلى روايته الأولى شمردل، خاصة قول الراوي "كثيرا ما انتحب أبي، وراح يهذي هامسا: آه يا عكازي"، وكان انتحاب الأب لاستشعاره قرب موت الإبن المريض، هذا الموقف وسواه من مواجهات مع الموت تعددت في صفحات الكتاب. ربما لذلك جاءت مبكرة نوعا ما بحسب ما استشعر كاتبها، فذكر بأيام طه حسين التي كتبها العميد وهو في مطلع الأربعين من

عمره. بينما كل من كتبوا سيرتهم كانوا قد جاوزوا الستين. وهذا ما يؤيده الدكتور مُحَمَّد الباردي بقوله "الهاجس الأساسي الّذي يقف وراء كتابة السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي هو هاجس الإحساس بوطأة الزّمن وبداية رؤية شبح الموت، وهو هاجس قد يصرّح به الكتّاب وقد لا يفعلون ولكنّه يظلّ دائما باعثا على الكتابة والحكي والتأمّل.

## فن الذاكرة

السيرة الذاتية هي كتابة الذات عن نفسها، وكما يراها جابر عصفور هي فن الذاكرة الأول، لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو مباشر، مسترجعة هذه الحياة في امتدادها الدال"، لكن الذاكرة لا تستعيد التفصيلات كاملة، بل تجردها وتنتقي منها، لتشيد معرفة بالأحداث الماضية، معرفة كما يطرحها بول ريكور تشبه الإدراك والتخيل والفهم. فتصبح علاقة كاتب السيرة الذاتية بما تستحضره ذاكرته أشبه بعلاقة المؤرخ بالأحداث الماضية، لذلك نجد أن أغلب السير خصوصا التي كتبها أدباء تستحضر الطفولة، وتبدأ إما من لحظة الميلاد وإما من تاريخ غير محدد بدقة، لكن عمار على حسن، ينطلق من تاريخ محدد بدقة، وهو ليس يوم الميلاد الفعلي، بل يوم الميلاد الحقيقي، يقول في مفتتح سيرته " ذات صباح بارد من شهر أكتوبر ١٩٧٣ أدخلت نفسي المدرسة، ليخرجني أبي منها بعد خمس سنوات، فيعيدني أحد المدرسين إليها، برغبة مني، ولو أن عزيمته تراخت في إرجاعي، أو استسلمت أنا لضغط أبي، وكان ذا جبروت علينا، لتغير مسار حياتي تمامًا، فلم أزد عن أن أكون أجيرًا ينكسر ظهره في حقول الفلاحين تحت الشمس المستعرة، أو عامل تراحيل يجلس علي قارعة الطريق في مدينة متوحشة في انتظار من يشير إليه بطرف إصبعه، فيهب مسرعًا إليه، ليجد ما يضعه في قعر جيبه، ويملأ به بطنه، بينما ابتسامة خجلي تجرح شفتيه المقددتين من

طول الانتظار والأسي، ولو حسن حالي لصرت تاجر حبوب يجول علي الزراعات بحمار يئن تحت ثقل المحاصيل التي يجمعها، ويذهب بها إلي السوق، متطلعًا في لهفة ورجاء إلي الداخلين".

هنا لا يمكن لمخزون الذاكرة أن يمده بتفاصيل كثيرة ودقيقة، فتلجأ إلى التجريد، و يلجأ الكاتب إلى الانتقاء من بعض وقائعها فلا تصبح السيرة استعادة للحياة، بل هي إعادة صياغة لها قد لا تخلو من بصمة مخيلة المبدع، لكن عملية التذكر نفسها تصبح دالة على خصوصية الوعي الفردي للذات، وإلى وجهة النظر إلى الموقف نفسه، فالكاتب هنا يبدأ سيرته من لحظة إدخاله نفسه إلى المدرسة، وهي اللحظة التي يصفها بأنها "كانت لحظة انتشالي من بؤسي وضعفي وضيقي إلي براح ستمنحه المدرسة لي في أيامي اللاحقة"، فكأن ميلاده الحقيقي تم يومها وبإرادته هو، تلك الإرادة التي أعانته على تخطي كل الصعاب التي واجهته عبر سني عمره اللاحقة.

### محاكاة الدراما

للسيرة الذاتية كيانها الفني المستقل عن الرواية، فكلاهما فن أدبي مستقل رغم التواشج العميق بينهما وإفادة كل منهما من الآخر، وإفادة السيرة الذاتية من تقنيات الرواية حالت دون أن تصبح السيرة مجرد متن توثيقي يكاد يخلو من الفن، وقد أفاد عمار على حسن في سيرته من خبرته الطويلة المكتسبة عبر كتابة عشر روايات طوال سبقت صدور السيرة، لكنه لم يرد لنصه أن يكون رواية مثل سابقاتها، ولا حتى رواية سيرة ذاتية، بل أرادها سيرة خالصة تحوي خلاصة تجاربه الحياتية، وهي تجارب كثيرة لا تخلو من أبعاد درامية، لذلك أعتقد أنه استعار لسيرته إطارا دراميا يحتوي أحداثها، ويتشابه الإطار مع البناء التقليدي للدراما ثلاثية الفصول، وهكذا جاءالفصل الأول (طفل كبير) ليمثل استهلالا للحبكة، وفيه

يستعيد حياته الأولى، فيرصد علاقته بأبيه، الذي ينتظر منه في المستقبل أن يكون عكازه وسنده، ويحكي عن دخوله المدرسة وما واجهه من صعوبات في التعلم استطاع أن يتغلب عليها، ومتذكرا لحظة تعلقه كقارىء بالقصة.

الفصل الثاني (صيد الحكايات) وفقا للبناء الدرامي المعتمد على مبدأ السبب والنتيجة، بدأه باسترجاع مكونات الإبداع عنده وأولها السير الشعبية التي كان يسمعها من أبيه، ثم تحدث عن القدوة، يقول عمار "في كل مرة أبدأ كتابة رواية جديدة يرد على ذهني شخصان، أبي في حقله، وسيدة الحافلة. الأب كان يرفع أول ضربة فأس في أرض قاحلة ممتدة أمامه، لكنه لا ييأس بل يواصل الضربات، ...، ضربة وراء ضربة يتغير الحال من الفراغ إلى الامتلاء، أو على الأقل من اليباب إلى العمار. أما السيدة فهي تلك التي رأيتها ذات يوم في حافلة، ...، تجلس على مقعد أمامي، وفي يدها إبرة تريكو وخيوط ذات ألوان أربعة، تدور بينها حتى تصنع عقدة، وتتبعها بأخرى، وهكذا حتى يصبح خطاً منسوجاً بإحكام".

والفصل الثالث ( حفر في صخر) ويدور حول حدث أو فعل ينهي الحكاية، بحل الصراع الدرامي، فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد ويقود إلى النهاية، التي لا يأتي بعدها شيء، الحدث هو بحث الكاتب عن مكان ومكانة في القاهرة، التي يصفها بأنها " قاسية هذه البلدة، التي لا يجد فيها مَن هو مثلي ما يقيم أوده"، يقول بإصرار "لن أتركك أيتها المدينة حتى تعترفي بأن لي مكاناً في شوارعك الغريبة عني". ولا يغادره أساه رغم نجاحه، فتقترن لحظة نجاحه بوصيته، والوصية لم تكن إلا جملة تكتب على شاهد قبره "هنا يرقد صائد النهار"، ليسدل بها الستار عن نهاية يتوقعها من صنع بنفسه لحظة ميلاده، ومن خاض حروبا بامتداد حياته ممتشقا سلاحي: الإرادة والقلم

## عصفور الغواية يقود لطفية الدليمي إلى عصيان الوصايا

ما بين اعترافات جان جاك روسو الصادرة في باريس في عام ١٧٠٠، واعترافات الأديب المصري عبدالرحمن شكري في كتابه الصادر بنفس العنوان "اعترافات"، في الإسكندرية عام ١٩١٦م، مساحة شاسعة من التاريخ ( ٢١٦ عاما) وأيضا من الجغرافيا، هذه المساحة لم تكن كافية ليستطيع الكاتب العربي أن يعترف بصدق ودون أن يخشى رقيب ما يتلصص على ما بين السطور، فلم نكد نعرف في أدبنا ما يسمى بأدب الاعترافات، وحتى حينما كتب الأديب العربي سيرته الذاتية، وجد نفسه مضطرا لأن يخفي وقائعها خلف قناع التخييل الروائي، كما فعل طه حسين في الجزء الأول من كتابه "الأيام" عام ١٩٢٦م.

ورغم مضي السنوات إلا أن البون مازال شاسعا بين فن السيرة الذاتية لدى الغرب وعند العرب، فهنا _ في وطننا العربي الكبير _ ثمة عوامل وعوائق ثقافية واجتماعية كثيرة ترهب الكاتب العربي، فتفقد سيرته الذاتية _ إن تجرأ وكتبها _ حميميتها غالبا، وأحيانا تفقد صدقها. فالكاتب العربي حينما يكتب سيرته مباشرة دون أقنعة يجد نفسه مضطرا إما إلى قمع الذات أو خيانتها، أو محاولة النجاة باختزالها في جزئية الكتابة فقط، وكأن لا وجود للكاتب خارج كتابته، ولا حياة له كإنسان له طموحاته ونزواته، فتكاد تقتصر سيرة الكاتب على تجربته الإبداعية. فيقتنع ويعمل على إقناع قارئه بأن الذات الحقيقية للمبدع لا توجد إلا في إبداعه، وفي كتاب "عصيان الوصايا.. كاتبة تجوب أقاليم الكتابة"، الصادر عن دار المدى ببغداد، تؤكد الروائية والمترجمة العراقية لطفية الدليمي على ذلك المعنى بقولها: "الكتابة نشاطنا المحرّض الذي يدفع بنا للتمرّد والتغيير واكتشاف ذواتنا الحقيقية بما تنطوي عليه من مناطق مظلمة وأخرى مكتنفة بالنور أو مسكونة بالرغبات

المكبوحة أو الأفكار الخطرة التي ستكون أساسا لما نكتبه في قابل الأيام".

وتقول أيضا عن كتابها: "أقدّم في هذا الكتاب كشفاً لأجزاء من سيرتي وعشقي للكلمة والكتابة، كما أبوح باعترافات ومقالات عن رؤيتي لحياتي ككاتبةً أجوب أقاليم الرواية وأترحّل في عوالم روائيين من عالمنا وأضيئ بعضاً من تجاربهم التي تقدم لنا رؤية أوسع وأشمل للجهد الروائي في عالمنا المعاصر"، هكذا تقر بأن سيرتها تبدأ بالكتابة ولا تنفصل عنها، فلا تتذكر _ غالبا_ إلا ما يرتبط بالكتب، وتستحضر الروائيين العظام باعتبارها من نسلهم بينما يكاد يغيب أهلوها الحقيقيون.

ورغم أن مثل تلك الكتابة قد لا تروي ظمأ قارىء شغوف يسعى لاكتناه الأسرار الشخصية للمبدعين، لكن القارىء يجد فيها رغم ذلك تعويضا في جونب أخرى، فثمة تجارب وخلاصات لحياة صاحبها، وطرق مجابهته للتابوهات أو مراوغته لها، وأيضا ثمة شهادات إبداعية تفيد الباحث وترضي القارىء حين يقف على أهم مفاصل تجربة كاتبه المفضل، خاصة إذا كان مثل مؤلفة "عصيان الوصايا" يرى في الكتابة برج مراقبة يمتُعنا بالكشف عما يؤرقنا من أسئلة الوجود وحيرة النفس وهي تعبر مسالك هذا العالم المضطرب، وأيضا زورق نجاة ينأى بنا عن العابر والزائل؛ لكنه يأخذنا إلى متاهات موحشة وخوض تجارب عسيرة لم نتحسب لها. وهنا تصبح سيرة الذات الكاتبة وسيلة كشف عن جوانب غير مرئية في مجتمعنا القامع للمبدع الذي لا يجد إلا الخيال ملاذا يحرره من أغلال الخوف وغلبة اليأس.

## عصفور الغواية

في الكتاب تشير المؤلفة إلى تهميش مجتمعي تواجهه باعتبارها أنثى "بالكتابة تجاوزت وضع الأنثى المُقصاة من واجهة المشهد الثقافي والفكري في مجتمعاتنا، وثابرت طويلاً وعملت في أقسى الظروف، متخلية – بزهد حقيقي ومن غير أسف

– عن الكثير من متطلبات الحياة والعلاقات الإجتماعية لأحتلّ الموقع الذي أردته بإصراري وجهد السنوات الطوال". لذلك تتعامل مع الكتابة باعتبارها "ولادة ثانية" أو ولادة حقيقية، حدثت في غرفة المحرمات حينما اخترقت أول التابوهات رغم أن الخوف كان يطوقها، لكنه لم يكن عائقا فكما تقول: "شهوة مواجهة المجهول هي ما يجعل الخوف – وليس الإقدام – دافعاً لاختراق المحرّمات"، كانت في التاسعة من عمرها، تصف نفسها بأنها " طفلة ضالة أتت من عالم آخر لاتعرفه هي نفسها"، لكنها وجدت نفسها حين اكتشفت كنزها في تلك الحجرة المعتمة التي تسلّلتُ إليها ذات ظهيرة صيف، لذلك تتذكر بدقة كل تفاصيل تلك اللحظة التي غيرت مجرى حياتها، حين تسللت وراء عصفور صغير سقط من عشّه ودخل نافذة إحدى الحجرات المحيطة بالفناء، وكانوا يحرّمون عليهم دخول الحجرة، التي يتخزونها مخزنا للتبغ، ويعلقون على جدرانها عشرات الدفوف التي تستخدم في الطقوس الدينية، وخزانة كتب محرمة، قادها العصفور إلى الغواية ثم طار من النافذة، بعد أن اخترقت الصبية أول الحجب.

تتذكر لطفية الدليمي تلك اللحظة الفارقة: "مددتُ يدي إلى أكبر الكتب حجماً، كان كتاباً أصفر الغلاف وقد تبقّع بضوء الكوّة السماوية: ألف ليلة وليلة، قرأت الإسم وأنا في رعبي أتخيل حشداً من الليالي السود تحيط بي وتضغط على قلبي الراعش فيسقط في الظلمات، ألف ليلة من الليل الذي كان يرعِبُني بأشباحه وغيلانه المنبثقة من كهوف المخيلة. كيف تكون هذه الآلاف من الليالي؟ تساءلتْ إبنة السنوات التسع وشرعت تبحث عن إجابة. مفارقة جعلتني وأنا صبية أتمزق بين أشواق أرضية ونزوع سماوي؛ فدخلت ظلال الكلمات وأطياف المعاني وترحلّت في خفاء الحلم دون أن أفقد ظلي".

هكذا تضافرت روائح رائحة التبغ والورق العتيق البُسُط الصوفية والجلد

الرقيق المشدود على أطر الدفوف مع عبق الظلمة في صنع جو غرائبي شهدته لحظة المخاض الجديد، ومنذ تلك اللحظة والصبية منغمسة في الخطيئة الأجمل: إستراق قراءة الممنوع والمحظور.

أدمنت الصبية التسلل إلى غرفة المُحرّمات، واستخرجت من الخزانة كتبا عن المتصوفة وكراماتهم وأخرى عن السير الشعبية لأبطال خارقين، لكن الأب الماركسي حين اكتشف الأمر حذرها من الإنجراف في لذة الخرافة والكتب التي توقف اشتغال العقل، فأحضر لها روايات الهلال وكتبا أخرى، وفي مراهقتها تقرأ توفيق الحكيم وطه حسين وجبران خليل جبران وأوسكار وايلد، وتنتقل من القراءات المتناقضة للكتب الدينية والتراثية هوس القراءات الوجودية لكل من جان بول سارتر وألبير كامو وسيمون دوبوفوار، وتصفهم بالثالوث المقدس لبناة الحرية ورُعاتها، وتتنوع القراءات وصولا إلى إيريك فروم عالم النفس والإجتماع الذي لقّح الماركسية بالفرويدية وبعض مفهومات دينية واقترح طريقاً خاصة للإنسان المعاصر، فتصفه بأنه "من أهم المفكرين الذي أغنوا رؤيتي الشخصية للحياة والإنسان"، وهكذا يتكون تدريجيا بنائها الفكري من لبنات مختلفة أورثتها قيمة التنوع والقبول بالاختلاف.

## امتلاك الزمام

يشتمل القسم الأول من الكتاب على جوانب من حياة أكدت صاحبتها على أنها مكرسة للكتابة، وهو بمثابة شهادات إبداعية متنوعة تُجمل فيها الكاتبة خلاصات تجاربها، وتنقل لقارئها أهم الدروس المستفادة من هذه التجارب، فمثلا لم تمتثل إلى المسلّمات بل طرح أسئلة الوجود والسعي المشبوب إلى إمتلاك الحاضر وتمثله ثم اجتيازه، وتؤكد على قيمة العمل، فلا يمر يوم دونما كتابة صفحة واحدة أو قراءة بضع صفحات من كتاب أو ترجمة صفحة من كتاب، وهي ترى أن عمل الكاتب يتطلب "عدة وفيرة من اللغة المتقنة والخيال الخصب والتجارب ويستدعي

امتلاك زاد وفير من المعارف والمرائي والصور والمشاهد والخبرات من أجل متابعة الكتابة ومواصلة الإنجاز، فلا يمكن الكتابة عبر استهلاك النصوص قراءة وتمثلا ذهنيا فحسب، بل يتطلب الأمر خوض التجارب الحية والتعامل مع الحياة وتفاصيلها وأسرارها والتمّاس اليومي مع الفنون والجماليات والبؤس الإنساني".

وفي سياق آخر تقول: "خلال سنوات عملي الطويل في الكتابة تيقنت أن الموهبة الإبداعية لا تولد خالصة بين يدي الكاتب مثل جوهرة ثمينة اكتمل صقلها، بل لابد من إدامتها وتطويرها بالمثابرة والجهد المتواصل وإغنائها بما أنتجته البشرية من أساطير ورؤى وتجارب عيش ومكابدات وجودية وأزمات روحية وتحولات فكرية ومواجهات".

وعن فكرة الإلهام في الكتابة ترى أن الكاتب في بداياته قد يركن إلى الإلهام، لكن عندما تستند التجربة الإبداعية إلى سعة الحياة ومكوناتها وأحلام النفس الإنسانية وخرابها وازدهارها واندحارها وعقدها واختلاف نزوعاتها – تتخطى المسألة الإبداعية فكرة الإلهام الخارجي الى الإبتكار الذاتي.

وتحت عنوان "اعترافات كاتبة" تقول: "لم يعلمني أحد كيف أكتب، إنما كنت أكتب حسب، وأقطف الكلمات من الهواء كما أقطف ثمار التين من شجرتنا العتيقة، لم أحلم أن أكون كاتبة في يفاعتي، كنت أعيش حالة ذهول باللغة والطبيعة وأتمنى أن ينساني الآخرون في مكان ما وحدي مع الكلمات، كل الكلمات التي تفيض من عقلي وقلبي كنت أكتبها ولاأنطقها، وبقيت ومازلت أصغي وأكتب ولاأتكلم إلا عند الضرورات، لهذا لايمكنني أن أكون كائنا اجتماعيا أو وجها مدرجا على شاشات الإعلام".

وتعود في أكثر من موضع للتأكيد على أهمية العزلة للكاتب، فتقول: "منذ شرعت بالكتابة اخترت العزلة والنأي عن الأوساط الثقافية، وقررت أن لا أضحي

بوقتي في الحضور الاجتماعي والتجمعات الثقافية إذ أيقنت ومازلت بأن العزلة تحمي المبدع من التبدد في الانشغالات الهامشية وتصون لغته وتؤكد خصوصية أسلوبه".

وتعود لتؤكد: "لايمكنني أن أكون كاتبة مخلصة لمشروعها وشغف حياتها وأكون في الوقت نفسه كائناً اجتماعياً يؤدي واجباته ويقيم المآدب ويحتفل بالمناسبات مع الآخرين كما يتوقع منه الآخرون، وكانت هذه أولى معاركي الإجتماعية الناجحة من أجل حرية اختياري لنمط حياتي، ثم تذوقت ثمار حريتي الواسعة والأكيدة وتفرغت تماماً للكتابة والترجمة عندما تقاعدت مبكراً من الوظيفة وامتلكت زمام زمني كله".

ولاقتناعها اليقيني بأن حياة واحدة لا تكفي المبدع، لجأت لطفية الدليمي إلى الترجمة، "فخوض غمار الترجمة يعِدُ دوماً بمفاجآت لاتنفكّ تدهشني وتدفعني لمواصلة العمل بطاقة عزوم لاتعرف الخذلان أو الإنكفاء".

وعن التجريب والتجديد ترى أن الميل الروائي لتجاوز المرجعيات الثقافية يتعاظم في الأوقات التي لاتعود فيها تلك المرجعيات كافية لإحتواء المتغيرات الحاصلة؛ فيكون تجاوزها ضرورة إرتقائية لازمة لتطوير الفن الروائي وتثوير أدواته، أما الألاعيب الشكلانية الملفقة فإنها أقرب إلى توصيف العبث غير المنتج طالما لم تأتِ إستجابة لإنزياحات معرفية على أرض الواقع.

## مملكة الرواية

تختتم الكاتبة "عصيان الوصايا" بقسم عنوانه "استنطاق الكاتبة التي بداخلي" وضمنته أربعة حوارات أجريت معها، عاودت فيها البوح بما قالته في القسم الأول عن "المؤثرات"، فتؤكد على أهمية عزلتها الاختيارية، وعلى فكرة أن الترجمة بالنسبة

للروائي تمثل حياة موازية، وأصبحت بالنسبة لها عينا ثالثة أرى بها العالم من جهاته فيتوازن عملها في الترجمة مع عشقها للفن الروائي والكتابة المقالية والدراسات.

والعين الثانية أطلت في الفصول التي تناولت الرواية، للكاتبة لطفية الدليمي ولع شديد بفن الرواية، تكشف عنه نصوصها المؤلفة والمترجمة، وكتبا مثل "مملكة الروائيين العظام"، الذي أعلنت فيه افتتانها بالروائي هيرمان هيسه وروايته الأخيرة "لعبة الكريات الزجاجية" ويستمر الافتتان فتشير إليهما حينما تجول في مملكة صناع الرواية، وتتوالى المقالات عن صناع الرواية المهرة، فيكاد القارىء يسأل عن علاقة ما يقرأ بالسيرة، ولأن لطفية الدليمي قارئة نهمة، فقد استشعرت السؤال وأجابت عنه في ثنايا مقالتها عن الياس كانيتي الألماني الفائز بجائزة نوبل، وهو مثلها معني بالفلسفة والعلوم والسياسة والأدب، يكتب سيرته الذاتية في ثلاث مجلدات، يمزج فيها بين السيرة والرواية، وبين السيرة والسرد والتخييل والبحث النفسي والفلسفي والشذرات الشعرية والوثيقة بنفسٍ ابداعي، ويقول أن هدفه ليس معرفة كل شيىء وإنما تجميع الشظايا.

أما كارلوس فوينتس وقد كاتبا شغوفا بالحياة والإنسانية والخيال واللغة، فهي تشاركه شغفه بالحب والأسطورة والكتب والكتابة، كذلك تشير إلى العطش الدائم للنوبلي الصيني مويان إلى الكتب، وإلى دوريس ليسينغ التي ألهمتها أعمالها أن أعنى بالوضع الإنساني ووعي الفرد بعالمه في كل عمل أنجزه مهما كان ذاتيا أو محليا، وتؤكد مرات إضافية على أهمية العزلة للكاتب، فتقول عن هاروكي موراكامي أنه لايختلط بالغرباء، ويفضل تمضية الوقت منصرفا لعالمه الخاص في منزله مع زوجته وقطته، وتنقل قوله عن نفسه: أنا عاشق لركض المسافات الطويلة وهي رياضة تحقق العزلة المنشودة لفترة طويلة استجمع فيها أفكاري بعيدا عن الناس، وتمنحني تعويضا نفسيا كافيا يغنيني عن صحبة الآخرين..كذلك فهي ترى في جي. إم.

كوتزي مثالا للروائي في انضباطه وعزلته.

وأخيرا فالدرس الأهم الذي يخرج به قارىء "عصيان الوصايا" للمبدعة التي أغنت معرفتنا بسبعين كتابا موزعا بين أقاليم الكتابة، يتمثل في تأكيدها على قيمتي الشغف والحرية، فضلا عن العزلة، ففي حوار معها أرجعت غزارة عطائها إلى الشغف، وفي الكتاب ترى أن الإبداع العلمي والأدبي يتدفق من الشغف، أما الحرية التي منحتها لنفسها في أن تكتب ما تحب وكما تحب، جعلت من حياتها مصداقاً للوصيةالكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكي " لاآملُ في شيء، لاأخشى شيئاً، أنا حرّ"، ولعل عزلتها الاختيارية شكل ما من أشكال ممارستها للحرية.

# الممرات بين الكتب ترسم خارطة العالم

كتاب 'زيارة لمكتبات العالم' للإسباني خورخي كاريون يعتبر المكتبة خريطة بداخلها جو متميز من الحرية، يتباطأ فيها الزمن، وتصبح السياحة نوعاً مختلفاً من القراءة.

"العالم مكتبة والمكتبة عالم"، جملة طوباوية من كلمتين تجعل كلا منهما مرادفة للأخرى، وتدفعك من الغلاف الذي تتصدره إلى متن الكتاب الذي يبدأ بالتأكيد على أن "كل مكتبة لبيع الكتب نسخة مكثفة من العالم. إن ما يربط بلدك ولغته بالمناطق الأخرى التي تتكلم لغات مختلفة، ليس خطوط الطيران والرحلات، وإنما الممرات الممتدة بين الكتب".

هكذا ينظر الإسباني خورخي كاريون إلى المكتبة باعتبارها خريطة بداخلها جو متميز من الحرية، يتباطأ فيها الزمن، وتصبح السياحة نوعاً مختلفاً من القراءة. ويوسع كاريون عالم بيع الكتب ليصبح مجالا عالميا شديد الارتباط. يبدأ تناوله من المنطقة المحلية لكل مؤسسة، ثم ينتقل من المحلي إلى الأبعد: الكون.ومن ثم فإن قصته تعتمد على الإقليمية وتختار قراءة شبه موضعية للمكتبة التي يمكن من خلالها طرح أسئلة مثل: كيف تتداخل هذه المساحات في البناء التاريخي للثقافة؟ ما هو الدور الذي تلعبه في المجتمع الجماليات أو عادات القراءة؟ هل يمكن أن تشكل بعض الاختلافات في الاستهلاك واكتساب المعرفة؟

وعبر محاولات الإجابة عن هذه التساؤلات يصحب الكاتب قارئه في رحلة سياحية مميزة في كتابه "زيارة لمكتبات العالم" الفائز بجائزة أنا جراما فى إسبانيا عام ٢٠١٣، وتمت ترجمته لأكثر من عشر لغات حول العالم، وصدرت ترجمته إلى

العربية (العربي للطبع والنشر– القاهرة ) بترجمة ريم داوود.

في المقدمة يذكر المؤلف أن كتابه سيتحدث عن القراءة العادية بأسلوب يبعث على الارتياح، ثم يناقش التناقضات التي تثير الانزعاج، وسوف يعيد تركيب التقاليد المعتادة، ويتعامل مع الكتب كحاجات، والمكتبات كمواقع للتنقيب عن الآثار، أو كدكاكين للبضائع المستعملة الرخيصة، أو كأرشيف، وحالة مكانية تستمد قوتها من أهمية التراث ضد تآكل الماضي والذاكرة، ويعرض رؤيته للكتب باعتبارها حركات مقاومة تكافح من أجل عدم احتلال مكانها في تاريخ المعرفة البشرية، ويشبه مكتبات بيع الكتب والمكتبات العامة بتوأمي روح أو وجهي الإله يانوس، وهو في الميثولوجيا الرومانية إله للبوابات والممرات، يتم تصويره بوجهين لأنه ينظر إلى المستقبل وإلى الماضي معا، كاريون أيضا يتطلع إلى مستقبل المكتبات في العصر الرقمي، وينقب في ماضيها، ويقر بأن مكتبة الأسكندرية هي الأولى في التاريخ التي اعتمدت على نظام الفهرسة، ويرجح أن فكرتها جاءت من المكتبة الخاصة بأرسطو، ويرى أن المقارنة بين المجموعات الخاصة والعامة، وبين مكتبات بيع الكتب والمكتبات العامة مقارنة قديمة قدم الحضارة نفسها، لكن كفة التاريخ تميل دائما نحو المكتبة العامة، فمكتبات بيع الكتب خفيفة كالحاضر، تلتصق بعصبه وتعاني مشكلاته، ومدفوعة بإدمانها على التغيير، بينما المكتبات العامة بثقل تقاليد الماضي الذي يوفر لها أمانا واستمرارية في المستقبل الذي يهدد وجود مكتبات بيع الكتب، وفي ختام الكتاب يؤكد على تلك التهديدات باستعادة مشهد تحويل مكتبة "كتالونيا" والتي يزيد عمرها عن مائة عام، من مكتبة لبيع الكتب إلى أحد فروع مطعم ماكدونالدز.

لكن المستقبل ليس مظلما تماما في موضع آخر من الكتاب يشير إلى حالة مناقضة، ففي غواتيمالا ظهرت مكتبة "لا ليبيريريا دل بينساتيفو" بفضل جهود

باحثة أنثروبولوجية هي ماريا كوفينو، فقد تم تحويل محطة بنزين وورشة ميكانيكا لإصلاح السيارات إلى مكتبة لبيع الكتب، هذه الكتب عجزت لفترة عن استيراد الكتب من الخارج بسبب الحرب التي دارت هناك بين الجيش والعصابات المسلحة، فلجأت إلى تشجيع الأدب المحلي والاحتفاء بإصداراته وإقامة المعارض الفنية، فتحولت المكتبة إلى مركز للمقاومة ظل موجودا في اثني عشر عاما.

## أساطير وطرائف

يسرد خورخي الروائي والباحث الحاصل على الدكتوراه فى الإنسانيات، تاريخ مكتبات بيع الكتب بشكل خاص وليس المكتبات العامة، ويرجع اهتمامه بها لكونها "تفتقر إلى الاستمرارية والدعم المؤسسي، ومع ذلك تتميز بقدرتها على التجاوب الجريء مع الجمهور وتلبية احتياجاته، وتتمتع بالتالي بنوع من الحرية، ولكنها غالبًا ما تعاني من ندرة اهتمام الباحثين بها إلى أن ينتهي وجودها الفعلي، وتتحول مع الوقت إلى أسطورة، مثل ساحة كاتدرائية القديس بولس بلندن، والتى كانت تضم ثلاثين مكتبة، منها "ذا باروت" التى كان صاحبها أحد ناشرى ويليام شكسبير لكن أحدًا لا يهتم بدراستها، وتغفل الكتيبات السياحية ذكرها، على العكس من تاريخ المكتبات العامة الذي يمكن سرده بسهولة، وبتفاصيل دقيقة، وفقًا للحدود الجغرافية التي حددتها اتفاقيات جغرافية معروفة، ومن خلال السجلات الأرشيفية لكل مكتبة".

ومن بين المكتبات التي يراها أسطورية يشير كاريون إلى مكتبة انشئت في نابولي عام ١٨٢٥، هي مكتبة "دي ماريني" التي تغير اسمها فيما بعد لتحمل اسم منشئها "كاسيلا"، وقد ورثها عنه ابنه فرانشيسكو الذي تعامل مع المكتبة كمكان لاستقبال ضيوفه، ودعا إليها في مطلع القرن العشرين أدباء كبارا مثل إدواردو دي فيليبي، وبول فاليري، وأناتول فرانس، وجورج برنارد شو، لكن من المؤسف أن

يفتقر هذا النوع من المكتبات إلى الوثائق التي تؤرخ له، لذلك وجد كاريون نفسه مضطرا إلى الرجوع للصور الفوتوغرافية والبطاقات البريدية المصورة، فضلًا عن الاستعانة بالنصوص الأدبية والمقالات.

ويرجح كاريون أن تكون مكتبة "ديليمن" في باريس هي أقدم مكتبات هذا النوع، إذ فتحت أبوابها للجمهور داخل مسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٧٠٠، أما في بريطانيا، فأقدم مكتبة "بي آند جي ويلز" في مدينة وينشيستر، وبحسب الكتاب: "فرعها الوحيد يؤكد استقلاليتها الواضحة، وتم الاحتفاظ بإيصالات شراء تعود إلى عام ١٧٢٩، ويرجح أن نشاط الكتب في المقر الواقع في كوليج ستريت لم يتوقف منذ خمسينيات القرن الثامن عشر".

كذلك يشير إلى بعض المكتبات التي تمَّ تخليدها في نصوص أدبية، ومنها مكتبة "ليوناردو دافينشي"، ويشير إلى القصيدة التي أسماها "مارسيو كاتوندا" مكتبة، وصف فيها الممر المؤدي إلى الطابق الأرضي من مبنى ماركيز دي هارفيل.

ومن الأشياء الطريفة التي يذكرها خورخي أنه في زيارة له إلى فنزويلا، قام جندي بشم ثلاثة وعشرين كتابًا كان يحملها كاريون في حقائبه، وفسر ذلك بقوله "إنهم صاروا يمزجون المخدرات بالصمغ المستخدم في لصق أغلفة الكتب".

كتاب 'زيارة لمكتبات العالم' للإسباني خورخي كاريون يعتبر المكتبة خريطة بداخلها جو متميز من الحرية، يتباطأ فيها الزمن، وتصبح السياحة نوعاً مختلفاً من القراءة.

# تعريف بالكاتب

## أحمد رجب شلتوت

**الميلاد في ١٩٦٢/٤/١٧**

**بكالوريوس تجارة جامعة القاهرة**

**كبير باحثين بالشباب والرياضة– مديرية شباب الجيزة**

**بدأ النشر فى الصحف والمجلات منذ ١٩٨٥**

**يعمل محررا ثقافيا بوكالة الصحافة العربية**

**كان مسئولا عن القسم الثقافى بموقع الأزمة الاليكترونى من ٢٠٠٩ حتى ٢٠١٢**

**فاز بالمركزالأول فى مسابقة جريدة الشعب للقصة القصيرة ١٩٩٠**

**فاز بالمركزالأول فى مسابقة نادى القصة للقصة القصيرة ١٩٩٦**

**فاز بالمركز الثانى فى مسابقة الهيئة العامة لقصورالثقافة للمسرحية الطويلة ١٩٩٦ عن مسرحية "أرض النادي"**

**فاز بالمركز الأول في مسابقة جمعية الأدباء للقصة القصيرة ٢٠٠٧**

**فاز فى مسابقة ساقية الصاوى فى القصة القصيرة عام ٢٠٠٩**

**فاز فى مسابقة إحسان عبدالقدوس فى الرواية عام ٢٠١٠ عن رواية" حالة شجن"**

**كما فاز أكثر من مرة فى مسابقات الهيئة العامة لقصورالثقافة ومسابقات وزارة الشباب فى القصة القصيرة والمسرحية والبحث.**

**صدر له:**

_ السعار والشذى – قصص، ١٩٩٦

_ العائد إلى فرحانة – قصص – وكالة الصحافة العربية، ١٩٩٧

_ دم العصفور – قصص –الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢

_ العش للعصافير – قصص للأطفال ،كتب عربية ، ٢٠٠٥

_ حالة شجن –نوفيلا – الدار الثقافية– تونس،٢٠١٩

_ فن البحث عن الإنسان.. قراءات في الرواية– وكالة الصحافة العربية– القاهرة ، ٢٠١٩

_ رشفات من النهر .. قراءات– وكالة الصحافة العربية– القاهرة ،٢٠١٩

_ ربيع البنفسج .. قراءات في الرواية– وكالة الصحافة العربية– القاهرة ،٢٠٢٠

_ فاتحة لصاحب المقام، قصص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٠

# الفهرس